VIII حلقة دراسية : محمد بلعباس القباج، مأساة ناقد من زمننا

النقد بأجنحة متكسرة (**حسن بحراوي**) 185
شخصية محمد بلعباس القباج (**أحمد زياد**) 187
محمد بلعباس القباج ناقدا (**أحمد الطريسي**) 191
القباج الناقد : الريادة ومآزقها (**عبد الجليل ناظم**) 195

IX متابعات

حوار نقدي مع كتاب «تحليل الخطاب الروائي» (**محمد أسويرتي**) 201
ملحوظات بصدد الشكل الروائي في «أحلام بقرة» (**عبد الحميد عقار**) 209
عن رواية عبد الكريم غلاب «وعاد الزورق إلى النبع» (**إبراهيم الخطيب**) 217
«بالذكاء وقوة الكلمة» لعبد الله ابراهيم (**عبد القادر الشاوي**) 219
«جمَّاع التمزقات» لعبد اللطيف اللعبي (**ع. ش**) 223
«الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها» لمحمد بنيس (**نجيب العوفي**) 225

X أنشطة الاتحاد 227

شعــر

تـرانيــم لتسليّــة البحــر

إلى جبرا إبراهيم جبرا

المهــدي أخريــف

أحلام مَنْ
بجوارنا غَسَقاً تفيضُ
عن الحواشي ؟!
جمجماتٌ ضيِّقةْ
تحت الوسائِدِ تَستجِمُّ
سَرائرٌ متفيِّئاتٌ
والقَذَى إكليلُنا
حيث المتوَّجُ في النهايةِ
قطّةٌ زجّاءُ
تلهُو
بشرائطٍ معويّةٍ
طَفَرتْ لَنَا ..
....
....

رغم التّداوي
بالحراشِفِ
والغُبُوقِ
وبالشروحِ الناجيةْ
لَمْ تستجبْ رُؤْيا
وَلَمْ نَشْتَمَّ غيرَ طَلَاوةِ
الأُبْغازْ

عَلَقةٌ في الظُّهر

وكأنَّ رعشةَ مفصلٍ
أو سَاحِل نَشتاقُنا ..
مَنْ ذَا يُخلِّص صَيْحةً
مِنْ عَلْقَةٍ في الظُّهر
تمتحِنُ الجِوارَ وتحتمي
بِذُهُولنا ؟!
مَنْ ذا يَهُزُّ
عَتَادنا الرَّمزيَّ ؟! ... / ...
... إختصرُوا الطريقَ إلى المجرَّةِ
كي يُضاعِفَ بعضُنا بَعضاً سُدى ... /

قربان مازح

وَمَنِ المجدِّفُ فِي المرافِىء
مُوصِلًا قُرَّاصَهُ
حَتَى الحُلوقِ النَّاشِفةْ ؟!
أهُوَ الذي يُمضي العشيَّةَ
دُونَنا مُتوعِّداً :
لِنُرنِّحَ الأشباحَ
ثانيةً على مَهَلٍ
بخاتمةِ الحِسَابْ ؟!!

عِصْيان

لِتكُنْ شفيفاً
يا سُبَاتَ البحرِ ..
عُرجُونُنا نَاءٍ
سنُشرعُ للتَّواشي السّرخسيَّةِ
هَمَّنا التَّحتيَّ

نَحنُ مُغبَّقُونَ
ليكْتمل هَذَا الحَمَامُ البابليُّ
ومُثقلونَ
برَعدةٍ
مثلَ القرونِ،
وبالجفون
اليابسةْ ..

الرّيق طاب

إنَّ القواقِعَ
والقرونَ لراشِحةْ
بِلُبَابهِ
فَتلمَّظُوا بلُبابهِ
نَفطِمْ لكُمْ أحفادَكُمْ
مِن مَائِنا

هَذا رَحيلٌ

يكتفي ببريدِهِ
بزوارقٍ لملاينِ
السنواتِ
إرثِ الملحِ
أمزجةِ
الحجَرْ
الّتي المتاهةِ
والرسائِلِ والرسولْ

حلول نصفيّ

ولَقدْ هَجَسْتُ
بجَذْبةٍ صيفيةٍ

قَبْلَ الكَلَامِ
وكنتُ مُزرقّاً بِلَا رَحِمٍ
أُنقّعُ فِي مَهَاوٍ نيّئَةْ
وَمَهَاوِي أزمنةٍ ثَقِيلْ ..
.. لم يَكُنْ
قَمَرُ الدَّرَاوِشِ
بَعْدُ شاهِدَنا الوحيدْ
حَتّى زَلِقْتُ بِشَطْحَةٍ
بين الجذورِ
وبينَ أقمطةِ القبور
الطّازجةْ

وَيْحِي وَقَدْ
لَصِقَتني
شَاهدةٌ كَخَفْقِ مَراوح
فَدَمِي يَذُوقُ بُزُوغَهَا الخَطْفِيَّ
مِنْ حِينٍ لِحِينٍ
كَالصُّنوجْ

مُرَاوَغَــة

لِنُخَثّرِ المعنَى
المبعثَرَ بين حاشية
السُّطورْ
لنُدوِّخ المعنى
وَحَاشيةَ
السُّطورْ
بِشَرارَةٍ
بَلْقَاءْ !!

يَــا أنسِبَــاءُ

تَخيَّروا المَلْهَى

فَقَدَ يَحْوَى المكانُ
زِنُوا المكانَ
بلَوْحنا المحظوظ
ثُمَّ بِدَمْعةٍ شَتويّةٍ
رُشُّوا السَّلامَ المستحقَّ
وَرَوِّحُوا ..

التباسٌ فصِيح

أبتِ الشروحُ فِكَاكَنا
وتخبَّلَ المبْنى
فَما عُدْنا نميِّزُ
فَلْقَةً مِنْ سَالِفٍ
أَوْ هَاجِساً مِنْ طَاقيةْ !!

أحوال الكَهْف

— 1 —

أ إذا أَفَقْنا
نَصْطَفِي أَعْضاءَنا المُثْلَى
وَنفتَحُ فِي بُحُورٍ صَافِيةْ
أَبْيَاتَنَا ؟!

....

— 2 —

أَلَّلسْغُ صَارَ
لِفَرطَهِ
سَحَّاقةً،
وَشْىُ الرِّقَاعِ البَاليةْ
— كَمْ شَفَّنَا !! —
بمناحَةٍ زَرْقاءَ
شبَّتْ
كَالقِناعْ

....

— 3 —

عَبثاً
تُحاولُ أنْ
تسُلَّ الرمْلَ مِنْ رَمْلٍ
وَأنْ تَعِظ
السَّحالي

— 4 —

لكنَّ رسم البرج
متَّصلٌ قليلًا
فِي الأعالي
رُبَّما تَحظَى المصائِرُ
بالرِّواياتِ المعادةِ ...

.....

... بعضُنا حَجَّتْ مَصَائِرهُ
التَّقِيَّة حجَّتينِ ..
وبعضنا
منسوخةٌ
أيَّامُهُ
فِي خَابيةْ

....

سَهْـرةٌ فـي البـدء

في البدءِ
كانت سهرةُ المومْياءِ
ـ كُنَّا قنزعاتٍ طيِّعةْ
تحت المَرَانْ ـ
غَمَرتْ بُيوتَ السَّبتِ
توشيحاً

وصبَّتْ خابياتِ الكهفِ
في مَرعَى العظَامْ ،
إسفنجةٌ دوماً تدوزنُ حُمْقنا
فتقيسهُ بِمَقَامِ شيٍّ في الرَّمادْ ..
ترنيمتان،
إحْداهُما بذَّاءَةٌ
طَلَعَتْ عَلَينا كالنَّهارْ
مِنْ حَافَةٍ بَحْرِيّةٍ
لِتَزيدَ فِي حَطَبِ الخُلودِ
الوقتُ خَافَ
أنيسُنَا متهدِّلٌ عُرْيانٌ ما هَذِي العُيونُ ؟!
لِمَ العُروقَ الوَاقِفةْ ؟!
خَطبَ المعزُّونَ الأَوائِلُ
بَعدمَا وَصَلُوا قليلًا قبل
موتاهُم فَداخُوا في
مَهبِّ العَرْبدةْ
نَذَرُوا الوَطاوِط واللُّحى
وَتسَمَّروا مِثْلَ الفراشاتِ
المُضاءَةِ بَغْتةً
كُلُّ المزالِج خُدْعةٌ
لا بَابَ ثَمَّةَ
لا سَرَابٌ
كُلُّنا في الْيمِّ مَاءٌ
هَكَذَا يَقْضِي النَّوى
أَوْ هكذَا يُحْيِي التُّرابْ
العابَهُ.

نَسْلُنـــا البــاقِــي

سَوْفَ ننحَلُّ
فِي الذَّرَقْ
الذَّرَقُ في الريش

والرِّيشةُ في تناوُح السَّديم
لا مَفرّ
أيتها الأشباح الباحثة
عن هيكل — مِن حجمنا الطبيعي —
لِدمَاثة الريح.
ما من فَطائِرَ منوِّمةْ
ولا بهوِ انتظار
فالكلب دائما،
إن كان ثمة كلبٌ،
فزّاعة محبوكة في الصميم
إنّ التوجُّسات
والفوضى
والليل والنهار توأمين،
والنهب والهروب كلها
مجرد رسوم مائية تماما
مثل هذه المرايا بظلالها العوّامةْ
ألغاز بلا فائدة
مَطبّاتٌ هبائية بصيغة مُسلِّية

يالمبات هرقل
يا ثوانينا المقطرة كوجع الأضراس
سائبة الصدى
هذا الكلام البحر
هذه هزّاته
طعمه السليط
ليأتِ البحر
لتأتِ الكتب الأولى
الأعاجيب المتعاليةِ
النجم الكلب نفسه — إن يشأ —
ليأت دون مراعاة الأصول ليأتوا
جميعا وليوقِّعُوا على بضاعتهم
كما هي في هشاشة هذه الحال

هذه الضيافة الخريفية
ليوقّعوا علينا
نحن المدبوغين هنا
كالأسفار اللاوية
هنا حيث تحاك وتفسح الأسفار
وحيث ترقُصُ البروج في مواقيتها
على إيقاع نَسْلِنا الرخامي ..

شرفة مطفأة

محمد الأشعري

1

يَدٌ هناك لا بَيَاضَ لها.
من شرفة أَسِرَّتُهَا المَصَابيح، امتَدَّتْ إلى أَغْصَان اللَّيل
ثم انهَمَرَت كَسَحَابَةٍ أُدْرَكَت مَخَاضها
الشَّارع مَغْروسٌ هُنَا ..
فِي هَذِهِ المساحَةِ التي ثَكِلَتْ قَمحها المَنْسِيِّ
واستوت حجراً للمرور.
وفي جُزء مِن هَذَا المَدَى المُقْفَلِ على أَبْهَائِه المندَثِرة
تَستَوِي قَامَتي مثل بُقْعَةٍ سَمْراء
سيقتحمها بَعْدَ حِينٍ ضَوْءُ تِلك اليَدِ المُعَلَّقَة.
تَعْتَرِشُ الكَلَمَاتُ حَوْلَ مِشْيَتِي
كَشَرَكٍ لَا قَرَارَ لَه
كَلِمَاتٌ مِنْ أَنَاشِيدَ اخْتَرَقَتْ
مِنْ بَوْحٍ جميل لَمْ يَعُدْ مُمْكناً
مِن هَدِيلٍ تُوزِّعته الأعشاش المهجورة
كَلِمَاتٌ مَرِقَتْ مِن شَرَاسَتِهَا
واستَلْقَتْ كَعَجَائِزَ مُتْعَبَاتٍ عَلَى حَصِيرِ الصَّمْتِ.
ستَمُرُّ الشُّرْفَةُ فَي لَمَعَانِ الأَشْيَاءِ كَصَرْخَةٍ بَعِيدَةٍ
ثُمَّ تَنْأَى إِلَى أَبْعَدِ غَابَةٍ فِي عتْمَةِ الْلّيْلِ
حَيْثُ تَنْبُتُ أَشْجَارُ ٱلحِكَايَاتِ وَأَصْوَاتُ ٱلْمَدَى ٱلْمَهْجُور.

2

حَجَرٌ مَضَى لِسَبِيلَهِ الفِضِّي
فانْطَفَأَتْ مَشَاعِلُهُ
تَصَفَّدَ تَحْتَ شَمْسِ اللَّهِ مُنْتَظِراً
أُتُومِيُّ مِنْ خِلَالِ ٱلْمَوْجِ سَوْسَنَةٌ
وَتَكْبُرُ فِي اخْتِلَاجِ الرَّجْفَةِ الأُولَى
زَغَارِيدُ الْمَسَاءْ
أَمْ تُرَى تَذْوِي المَسَافَةُ بَيْنَ شَهْوَتِهِ
وَهَذَا اللَّيْلَكِ المَنْسِيِّ
تَخْرُجُ مِن قَتَامِتِها ضَفَائِرُ مُهْرَةٍ
وَتَحُطُّ خُرْقَتَهَا عَلَى بَلَلِ الْخُطَى
حَجَر يَبُوحُ لِظِلِّهِ الْمَشْرُوخِ
حَتَّى تَفْزَعَ الصَّلَوَاتُ مِنْ بَرْقِ النَّشِيدِ
وَتُولَدُ الْقَسَمَاتُ مِنْ شَجَنِ الْبَلَاغَةْ.
يَمْتَطِي رِيشُ الْغَمَامِ رُمُوشَ هَارِبَةٍ
مِنَ اللَّيلِ البَهِيمِ إِلَى اخْضِرَارِ الرَّغْبَةِ الأُولَى
هِيَ ذِي طَرِيقٌ بَيْنَ سَارِيَتَيْنِ
كَأَنَّ أَرْضاً لَمْ تُهَاجِر فِي امْتَشَاقِهِمَا
وَلَمْ تُوقِظْ سَنَابِلَ لِلْعُيُونِ الْخُضْرِ
أَوْ لِلسَّاعِدِ الْمُمْتَدِّ مِنْ شَبَقِ الإشَارَةْ.
تَمُرُّ مَعَاطِفٌ
وَمِظَلَّةٌ خَرْقَاءُ
يَمْرُقُ ضَوْءُ شَاحِنَةٍ
فَيَمْتَدُّ الهَدِيرُ إِلَى شِغَافِ الْقَلْبْ.
حَجَرٌ يَنُوءُ بِحَمْلِهِ الفِضِّيّ
يُسْنِدُ ظَهْرَهُ الثَّلْجِيَّ للضَّوْءِ المُرَاقِ عَلَى الرَّصِيفِ
وَيَحْتَسِي بَرْدَ النَّوَافِذِ
عَلَّ سَوْسَنَةً تَمُدُّ أَرِيجَ قَامَتِهَا
فَتَنْهَمِرُ الْمَلَامِحُ مِن قَتَامَتِهِ
مَدِيحاً لِامْتِلَاءِ اللَّيْلْ ..
هِيَ قَامَةٌ خَسِرَتْ مَجَاهِلَهَا
أَتَقُولُ عَنْ جَسَدٍ يَرِفُّ لِبَرْدِ مُفْرَدَةٍ :

بِحَارُ الأَرْضِ حُرْقَتُكَ الدَّفِينَةُ
أَيُّ بَحْرٍ لَمْ يَذُبْ مِلْحاً لِطَقْسِ ذَبِيحَةٍ
عَبَرَتْ مَفَازَتَهَا وَأَرْخَتْ لِلْمَدَى دَمَهَا الزُّلَالْ.
سَتَمُرُّ فِي مَلَكُوتِهَا شَبَحاً
يَعُدُّ السَّيْرَ مُمْتَشِقاً رَهَافَتَهُ
حَتَّى إِذَا بَلَغَ الْبَيَاضَ الْمُرَّ فِي صَبَوَاتِهَا
لَسَعَتْهُ خَمْرَةُ نَهْدِهَا الْوَرْدِيِّ
فَامْتَلَأَتْ مَرَاتِعُ قَلْبِهِ بِسَنَابِلِ الأَسْفَارْ
هِيَ قَامَةٌ خَسِرَتْ رَضِيعَ مَخَاضِهَا
غَطَّتْ بِسَغْفِ لُهَاثِهَا دَمَهَا النُّفَاسَ
وَأَسْلَمَتْ لِلرِّيحِ اِسْمَ نَبِيِّهَا الْمُلْقَى عَلَى حَجَرِ الْبِلَادِ
أَتِلْكَ بَارِقَةٌ تُحَاوِلُ قَطْفَ مِعْصَمِهَا
أَمِ اسْتَلْقَتْ أَمَامَ خُطَاكَ أَسْفَارُ الْمَرَاثِي
فَخِلْتَ لِلَحْظَةٍ أَنَّ الْفَيَافِيَ كُلَّهَا انْبَثَقَتْ
كَصَدْرِ قَصِيدَةٍ آوَتْكَ مُخْتَرِقاً لِفَيْءِ حَلِيبِهَا
وَهَدَتْكَ لِلْعَطَشِ الْمُحَالْ.

3

أَمْ تَعْبُرُ هَاجِرَةً شَرِبَتْ سَرَابَهَا
ثم انْتَشَرَتْ فِي ظِلَالِ السَّفَرْ.
لِيُمْهِلَنِي هَذَا الْفَيْلَقُ المَسْكُوبُ فِي الْهَزِيمَةْ ..
هِيَ رَاحِلَةٌ تَمُرُّ :
زَبِيبٌ وَتِينٌ وَأَطْفَالٌ تَبْرُقُ بِشْرَتُهُمْ بِنَدَى الْهِجْرَة.
البَحر ظَلَّ هُنَاك.
والفَرَسُ التِي اكْتَمَلَتْ صَهْوَةً لِلْمَدَى
وَقِطَعُ الفِضَّةِ، وَالرِّكَابُ النُّحَاسِيُّ
جِلْدُ الغَزَالِ المَنْقُوعِ فِي بَيْعَةِ القَبِيلَةِ ...
حَفْنَةُ الشَّعِيرِ المُهَرَّبَةُ مِنْ مَتَاعِ المَرْحَلَةْ ..
كُلُّ شَيْءٍ ظَلَّ هناكْ
حتّى وَجْهُ الْمَرْأَةِ المَنْذُورُ لِلْخَوَاءْ ..

وَيَقُولُ الجَدُّ : دَعِ الأُم تَمْرُقُ مَن ضَجِيجِ الهَزِيمَةْ
دَعُوا وَشْمَهَا الفِضِّيَّ يَعْبُر جَبَلَ الرِّيف حَتَّى آخَر المَتَاه
وَلْتُحْكِمْ قَبْضَتَهَا عَلى السَّوَاكِ الهَاجِعِ فِي شَهْوَةِ الْمَوْتَى
وَهَا هِيَ ذِي بَابُ تَازَةَ تَلْمَعُ بِخُوذَاتِ الْجُنْدِ فَاعْبُرْ
قُلْ لِلْيَقْظَةِ الْمُلْقَاةِ فِي رَجْفَةِ الثَّلْجِ كَعُصْفُورٍ سَاقِطٍ مِنْ عُشِّهِ :
اخْرُجِي قُرُنْفُلَةً بَيْضَاءَ لِطَقْسِ الذَّبِيحَة
امْنَحِي جِلْدَكِ اللَّامِعَ لِرَمَادِ الأَغَانِي
لَنْ تَمُرَّ عَبْرَ هَذَا الْفَجْرِ سِوَى الأَسَارِيرِ التِي اعْتَرَشَتْ
فِي خُضْرَةِ الأُرْزِ دَوَالِيَ لِخَمْرَةِ الدَّمِ الْبَرْبَرِيّ
وَهَاهِيَ فَاسُ تُخْرِجُ قِبَابَهَا الْمُعْبَرَّةَ لِلطَّرِيقِ التُّرَابِيّ
نَافِضَةً فِقْهَهَا الأَزَلِيَّ فِي خُضْرَةِ الْهِجْرَاتِ
وامْتِقَاعِ الاسْمِ الهَارِبِ مِنْ مَتْنِهِ
هِيَ ذِي سِيقَانُ السَّقَائِينَ السُّمْرِ تَنْثُرُ نَبْرَةَ النُّحَاسِ
بَيْنَ حَوَافِرِ الْخَيْلِ
«مَنْ يُسَبِّلُ هَذَا الظَّمَأَ لِلَّهِ» ؟!
مَنْ يَشْرَبُ حُزْنَ جِيدٍ يَعْبُرُ الضَّجَّةَ مُفْرَداً
وَيُوقِدُ فِي خَوَاءِ الْبُكَاءِ لَحْظَةً عَابِرَةً لِلْحُبِّ وَالْمُجُونِ السِّرِّي.
انْزِلْ عَنْ صَهْوَةِ اللَّفْظَةِ يَاقَمَرَ الأَشْلَاءْ
اذْخُلْ عَمِيقاً نَبْضَ سَمَائِيَ الْمُهَرَّبَةِ
لَيْسَ سِوَى لَحْظَةٍ مِثْلَ طَلْقَةِ الرُّمْحِ
وَتَهْوِي وَرَقَاتُ الأُرْزِةِ الأَخِيرَة
تَهْوِي «كُتَامَةُ» فِي قَعْرِ ذَاكِرَةٍ
وَيَنْتَهِي الجَبَلُ المَسْكُونُ بالنَّزِيفِ
امْتِدَاداً رَطْباً فِي زقَاقِ العَطَّارِينْ.

4

أُم تَنْبُذُ حَلِيبَهَا يَنْزِلُ فَوْقَ رُخَامِ النَّهْدِ
مُمْتَلِئاً بِأَهَازِيجَ خَضْرَاءْ
يَنْزِلُ، يَنْزِفُ، يَنْزِلُ، يَنْزِف
حَتَّى امْتِلاءِ النَّهْرِ

ثُمَّ يَغْرَقُ الجِيدُ
وَالحَوَرُ اللَّيْلَكِيُّ
يَغْرَقُ النِّدَاءُ
والأَسْمَاءُ
والوَصَايَا المَسْفُوحَةُ مِنْ بَيَاضِ السَّفَرْ
تَغْرَقُ الرَّضَاعَةُ فِي حَلِيبِهَا المَسْرُوق.
أَمْ تَمُرُّ إِلَى قَيْلُولَتِهَا مُثْخَنَةً بِالْمَكَانِ الضَّائِعِ
وَبِالشَّبَقِ الْمُصَادَرِ مُنْذُ نَزِيفِهَا الأَوَّلْ
لِيَمُرَّ صُوفُ لِحَافِهَا البُنِّيِّ بَيْنَ أَصَابِعِي
لَنْ تَقِفَ الخُيُوطُ عَلَى ظِلَالِ الْمُفْرَدَاتِ
وَلَنْ تَسِيلَ سَحَابَةٌ بَيْنِي وَبَيْنَ سَمَائِهَا الْحُبْلَى
مَرَّتْ قَوَافِلُ مِنْ رَمَادٍ بَيْنَنَا :

(جَبَلُ هَوَى مِنْ ثَلْجِهِ الصَّيْفِيِّ
أَحْلَامٌ تَسَامَقَ بَعْضُهَا جَدَلاً
وَهَامَ الْبَعْضُ فِي شَظَفِ المُحَالْ
طُرُقٌ تَلَاقَحَ وَرْدُهَا البَرِّيِّ
فَامْتَلأَ المَدَى بِالْيُبْسِ
وَالعِطْرِ المُدَوِّخِ
جِذْعٌ طَوَى فِي الْغَيْبِ أَجْنِحَةً
وَمَزَّقَ تُرْبَةَ الأَعْمَاقِ
أُغْنِيَةٌ وَعِطْرُ مَسَافَةٍ
سُرِقَتْ مَفَاتِنُهَا)

مَرَّتْ قَوَافِلُ مِنْ رَمَادٍ بَيْنَنَا
نَبَتَ الْمُحَالُ فَرَاشَةً
ثَمِلَتْ بِعُرْيِ الأَرْضِ
وَهَاهِيَ ذِي الْفَرَاشَةُ شُرْفَةٌ يَتَسَلَّقُ الْهَذَيَانُ رَعْشَتَهَا
أَوْ ذُهُولٌ أَيْقَظَ الشَّجَنَ الدَّفِينَ عَلَى رَصِيفٍ ضَائِعٍ
حَيْثُ ارْتَمَيْتُ نَوَاةَ ذَاكِرَةٍ أُكَرِّرُ جَذْوَةَ التَّسَآلِ مُنْكَسِراً :
أَتُولَدُ مِنْ خِلَالِ بَدَاهَةِ اللُّقْيَا جَزِيرَةُ عِشْقِي الْمَنْذُورِ لِلْهِجْرَاتِ
أَمْ يَأْتِي الخَلَاصُ إِشَارَةً بَكْمَاءَ مِنْ جَسَدٍ يَنُوءُ بِدَهْشَتِي
هِيَ شُرْفَةٌ مَرَّتْ بِلَا صَخَبٍ

وَتِلْكَ يَدٌ مُسَوَّرَةٌ بِأَحْلَامِ الفَتَى الْمَطْرُودِ مِنْ شَجَرِ السُّلَالَةِ
لَمْ تَلِدْ حَجَراً
وَلَمْ تَسْلُكْ سَبِيلَ قَصِيدَةٍ هَجَرَتْ مَوَاقِدَهَا.
قُلْتُ الْمُحَيَّا مُهْرَةٌ هَطَلَتْ عَلَى ضَجَرِي مُضَمَّخَةً بِمِسْكِ
الشَّهْوَةِ الأُولَى .. وَالْمَكَانُ شَرَارَةٌ أُخْرَى
لِلإِضْرَامِ المَتَاهَةِ فِي احْتِشَادِ الاسْمْ
لَافَرْقَ بَيْنَ مَفَازَتَيْنْ :
طَرِيقِ تَازَةَ مُورِقاً بِالوَشْمِ وَالصُّوفِ الرَّمَادِيّ
أَوْ شَارِعِ الأَبْطَالِ .. مُشْتَبِكَا بِلُغْمِ حَكَايَةٍ
فَقَدَتْ نَوَافِذَهَا
هِيَ لَحْظَةٌ تَأْتِي كَخَفْقِ فَرَاشَةٍ :
شَجَرٌ
مَفَاتِنُ ضَجَّةٍ
بَحْرٌ وَأَسْمَاءٌ مُكَسَّرَةٌ
أَرِيجُ قَوَافِل
وَهَشَاشَةُ امْرَأَةٍ سَقَتْكَ ظِلَالَهَا
تَلِدُ الفَرَاشَةُ شُرْفَةً وَعَبِيرَ ذَاكِرَةٍ
وَتَسْقُطُ فِي قَتَامَةِ صَوْتِهَا المَسْرُوقِ ..
هَكَذَا انْتَشَلَ المَدَى وَجْهِي
وَأَسْبَلَ جَفْنَهُ الثَّلْجِيَّ مُنْتَظِراً نِهَايَةَ رِحْلَةٍ دَامَتْ طَوِيلًا
سَتُضِيءُ كُلُّ ثِمَارِ هَذَا الْمَشْهَدِ اللَّيْلِيّ
فِي شَبَحِ النِّدَاءِ
وَفِي احْتِرَاقِ اللَّحْظَةِ الأُولَى
سَيَمْضِي الْوَجْهُ خَلْفَ قِنَاعِهِ حَتَّى انْدِلَاعِ الْمَحْوِ
قَافِلَةً وَخَيْلًا تَعْبُرُ الْقَلْبَ المُعَلَّقَ بَيْنَ ذَاكِرَتَيْنِ
ثُمَّ تَزْرَعُ عَدْوَهَا الْوَحْشِي فِي غَيْمِ الْمَسَافَةْ.
الآنَ تَنْزِلُ الْقَافِلَةُ إِلَى نَزِيفِهَا
مِثْلَمَا يَنْزِلُ الثَّلْجُ إِلَى مِلْحِهِ الأَزَلِيّ.
الْكَلِمَاتُ التِي بَقِيتْ هُنَاكَ
لَنْ يُطِيقَهَا جَسَدُ الْقَصِيدَةِ
وَلَا جَسَدُ الْمَرْأَةِ التِي ارْتَسَمَتْ أَيْقُونَةً وَضِيعَةً

فِي شُرْفَةٍ مُطْفَأَةٍ، قَبْلَمَا أَشْتَهِي شَمْساً
لِذَاكِرَتِي. وَأَرْضاً أُهَشِّمُ طُوبَهَا
عَلَى شَجَرِ الْكَلَامْ.
وَهَا هِيَ ثَعَالِبُ الْمُنْحَدَرِ وَحَجَلُهُ الْمَذْعُورُ
وَخَفَقَانُ أَجْنِحَةٍ صَغِيرَةٍ .. كُلُّ هَذَا الضَّجِيجِ
الصَّغِيرِ الذِي يُحْدِثُهُ الْمَطَرُ أَوْ الرِّيحُ أَوْ
مُرُورُ غَمَامَةٍ، يُحْدِثُهُ الآنَ مُرُورُ مَوْكِبِ
مِن الْمَلَامِحِ الْمُوغِلَةِ فِي حِكَايَاتِهَا.
وَهِيَ نَفْسُهَا تِلْكَ الْمَلَامِحُ التِي سَتَنْتَهِي فِي
مِلْحِهَا الْحَتْمِيِّ أَصْوَاتَ نِسَاءٍ مُسْتَحِيلَاتٍ
أَوْ وَضَاءَةَ أَيْقُونَاتٍ عَلَى مَشَارِفِ النِّسْيَانْ
هَذِهِ هِيَ الْمَلَامِحُ التِي انْتَزَعَتْ دَهْشَتِي مِنْ صَقِيعِ الْفَجِيعَةْ.

لِيَمُرَّ صُوفُ لِحَافِهَا الْبُنِّيّ
لِيَمُرَّ دِفْءُ غِيَابِهَا
لِيَمُرَّ كُلُّ هَدِيلِهَا الْمَنْقُوعِ فِي مَاءِ النَّشِيدِ
لِتَمُرَّ أَشْجَارُ الْمَسَافَةِ
وَالطَّرِيقُ الأَبْيَض الثَّلْجِيّ
وَالْحَجَرُ الثَّقِيلُ
وَصُورَةُ الْمَاءِ الْمُصَادَرِ
وَاخْضِرَارُ الرَّجْفَةِ الأُولَى
لِوَجْهِ مَدِينَةٍ تَنْأَى بَعِيداً
بَيْناً يَعُود الصَّوْتُ وَالصَّخَبُ الذِي ابْتَدَأَتْ بِهِ الأَشْيَاءُ
ثُمَّ يَلْمَعُ فِي القَتَامَةِ جِسْمُ مُفْرَدَةٍ تَنُوءُ بِظِلِّهَا.

محمد الأشعري

غشت — نونبر 1989

نشيد الحِبر

رشيد المومني

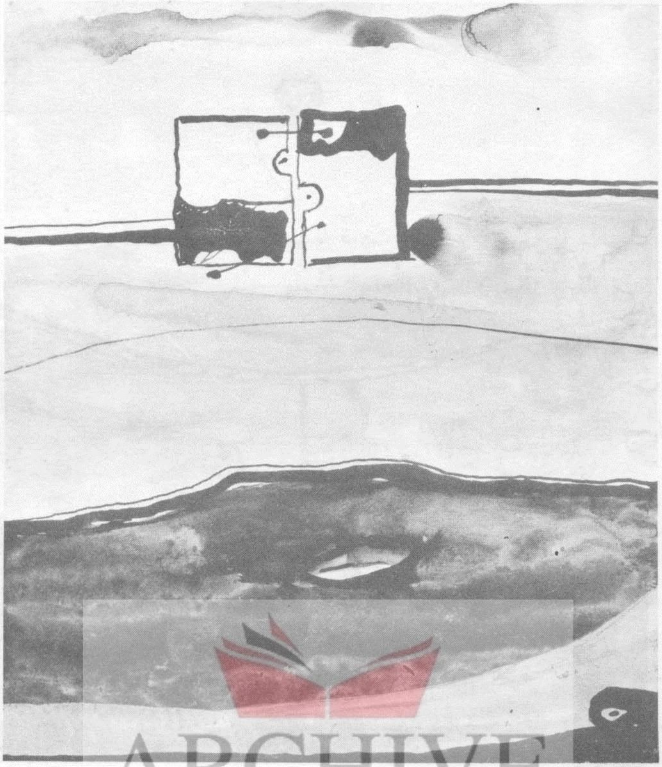
— 1 —

أنا الذي رآك في رؤياك والذي به فتَكَتْ عيناه يا ملك خراسان الأعمى أنا الذي كنتُ عين الشمس الغاربة في عتمة ملكوتِ رهبوتِك التحتي أهديتُ العِظَامِ للعجلان الدم لجذر نبتة الصبار اللحم لكائنات الطمي الكونَ كلَّه ملكتُ سويت منه تلك العين التي رأتكَ في رؤياك ياملك خراسان فاسمعني إني حللت في جبة الدرويش مفتيك في ليل حلمك الطويل في نقائش سعدي روضة شيراز المسمومة فاجلس إلى أذكارنا هناك في تنور حكمة الكلام واحترق بجذوة التأويل أن نراك تغرب في مَهَامِهِ الرؤيا ولا تعود.

— 2 —

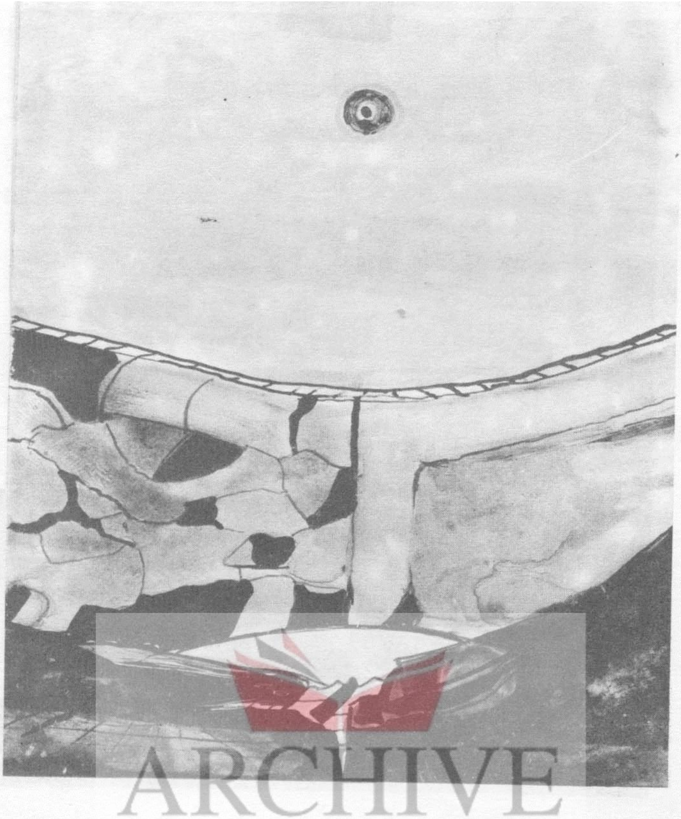
وحين أدركنا مدخل الغابة نادتنا السيدة السحلية من تحت زهرة الوزّال وقالت وحدي هنا كلهم ذهبوا الأسد الذئب السوذق الشبو والأفعى مباحة لكم مملكة الحجاب فاسكنوها آمنين وإذ نمنا أيقظنا اهتزاز عرش العهد انشقاق الفروع الأصول الجذور الجدوع وكل ذات فرج حتى الظلام انشق فظهرت السحلية تملأ المكان ما كانت الغابة خلواً إذن لكن مأهولة بها.

أجّل هروبك للفصول القادمة وانظر إلى تناحر التاجين ولا تكن تاج انتظار ثالث فتطالك الطعنات.



— 3 —

أنت يتها الملوَّحة الجارحة الطوافة بين جمرات الدمن وراعية ذئاب البيد العارية كشجرة الخريف المتوحدة إني مرمرتُ لك الصرح عسْجدتُه فضَّضتُه ولألأتُه فكوني فيه سيدة الخراب الآتي فأنت الملكة والوصيفة العتبة والقبة الجارية والنَّؤُومُ إلى نهاية الضحى القينة والعُودُ.



— 4 —

تلك هي مستروحك الأعظم عزلة مطلة على بياض صفحة حنون لك وحدك كرامة افتضاضها فاخرج من التشبيه واجترح الوِردَ اخرج من الورد اخرج من الورد واجترح الاشارة اخرج من الاشارة واجترح التأويل اخرج من ذلك كله واجترحها وحدها.

— مقاطع من نشيد بصري طويل —
شعر ورسوم : رشيد المومني

نَحْلَـةُ الرِّمـالِ العَطْشَـى

محمد بوجبيري

سُهُوبٌ مجنونَةٌ بِالهَتَكِ تَقُودُني لِلْعَرَاءِ أنامُ شَهوةً للمساءِ الأخير.
مُتوجَّة برحيقِ زَهرَةِ اللَّوزِ تأتِيني أُطلِّق النُّعاسَ أخْطُو حَتْفي.
كلُّ القارَّاتِ مُؤَجَّلَة
أضَعْتُ الصَّوابَ كي ألَجَ المَتَاهة
لا صَوابَ خارجَ النَّزقِ
ارْتطمْتُ
قُمتُ وَارْتَطمتُ
لا وُقوفَ
إلّا
بِالإرْتِطَـــــــــــــــــــــــــــــــــــام ./.
يَقُودُني هَسِيسٌ غريبٌ جِهَةَ الْقلبِ أَخْذُوا السِّنينَ العِجَافْ
أنبَجِسُ كَالماءْ
صُراخاً للذي لا يُمْهِلُ :
الإغْواااااااااااءْ
قلتُ أمشيهِ ويَمْشيني صَحْواً لإغْفاءَةٍ لا تَوَدُّهَا الْعَشِيرةُ
لا تَوَدُّها خُطبُ المَنابِرِ الجاهِزة.
لن أكونَ غيرَ الصَّرْخَةَ الآثِمَةَ
وَ
جوفُ الصَّحْراءِ مُتَّسع.
تقول لي :
أنا الإغْواااااااء.
اتبغْنـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــي !!
وَلجْتُ صَهيل الرِّيح لا أحاذِرُ الجهات
استلَمتُ رِسالةَ الكاهنِ ومشيتُ عُرساً لِلطِّينِ
كنتُ عَتمةَ جزيرةٍ اشْتَهَتْني.

قَالت :
مَفاتيحُ الجَسدِ لَك ارْشُفْهُ مِن كلِّ الجِهَات !
كنتُ الإعْصار قَصنْقَص الأغصَان اقتلع من عَرشها الثِّمار
ولجتُ بطاح اليانسون اعتقَلتُ كلَّ عصورِ الأنين
تجلّى الشّيطان
قال :
اتْبعني.
وَ ....
كنتُ الفحْم والكتابة نزَق صَباحاتٍ مُسالمةٍ انْتسبتْ لليلِ المَوَدّات
مَحَوْتُ حَمُّورَابي
كنتُ قَانُونَ ذاتي.
شَرَّعتُ
كي أرشفَ وَحدي كأسَ المساءِ الأولى
شَرَّعتُ
من أجلِ عَهدٍ تَتَرِيٍّ آخَر يَمحُو هَذا
الخُوَاااااءْ.
شَرَّعتُ
وَظَلَّلَتنِي نخلةُ الرِّمالِ العَطشى.
شاكَسَني المدِيحُ
نَحرْتُ لهَ الغوايةَ قربَانا
وَسَمَّيتُه.
نَذرتُ صَهوةَ مِهارٍ خارجَ الختان
أشرعتُ عتَمةَ الرُّوح لِجِناسِ الوقتِ
وَ
استحَمَّتِ الرَّشاقة

قصــة

حصـــار

محمد شكري

قاسم وحيد أمه. يعيشان دائما معا. لكنها، رغم طاعته لها، عاجزة عن تجسيد أفكارها في تطوير حياته. يحب أمه ويكره وجوده مع امرأة أخرى. تنتابه لحظات هدوء فتغمره أخيلة طفولته في إشراق سعيد. لكنه يعيش في حصار وهمي. تقيده أخطاء كثيرة لا يعرف كيف ينفك منها. ان الخوف يخدر حواسه فيشرد ويغيم ما يحدث له .. لا يعرف يستمد شجاعته من خوفه. إنه حبيس حصاره. كل علاقة تضاعف شقاءه.

أصدقاؤه لا يتعدون أصابع يده. ذات ليلة أسكرناه في بيت أحد الأصدقاء. أجلسناه في حضن فتاة تطوعت لتخرجه من حصاره. مخرج ضيق، لكنها محاولة. كاد يخنقها لو لم نقتحم غرفتهما. في تلك الليلة خبط أمه بما طالته يداه. إنها البداية التي لن تنتهي كلما سكر وتخانق مع امرأة.

تعود قاسم أن يأكل ما هو حلو مع أمه، لكنه مع غيرها من النساء لا يجد من تقول له : «خذ هذا، انه حلو ولذيذ».

لا يريد قاسم أن يبقى مجرد تذكار في ذاكرة من يشفق عليه، لكنه عاجز عن تخطي الحواجز لفك حصاره، يخشى أن ينخدش. يصاب بالدوخة عندما يفكر في المغامرة التي ستقوده إلى المجهول فيظل حبيس نفسه.

نادرا مايجلس في مقهى. يمشي كثيرا كل يوم ليخفف من توتره. نزهته عبر الشاطىء أو في الجبل الكبير، عندما يتعب يدخل إلى السينما أو إلى المنزل.

يزورني مرة في الأسبوع أو مرتين. لم نكن صديقين حميمين. أشفق عليه وتجمعنا المهنة في نفس المدرسة. هو يدرس الفرنسية وأنا العربية. اهتمامه بالأدب الفرنسي يبدأ مع مدام دوسطايل وينتهي مع مالارمي، نستمع معا إلى الكلاسيكيات. أحبها إليها : لا باتيتيك، شهرزاد، دون جوان وايرويكا. لا يتكلم كثيرا. حضوره ليس مزعجا لمن يحب السكون. أقرأ أو أكتب وهو شارد مع الموسيقى. عندما يتنهد ينظر إليّ. أتعمد ألا أنتبه إليه. ينظر إليّ ساهيا مرة أو مرتين. لا شيء يثير وساوسه. يستعيد طمأنينته وأنا أركز على قراءتي أو كتابتي أو أتظاهر بالشرود مثله مغمضا عينيّ.

قاسم يخجله ماضي أمه. كافحت بجسدها الشاب من أجل مستقبله، لكنه لم يستطع أن يغفر لها. هجرت عشق الرجال وصارت منظفة في فندق عندما أصبح هو معلما. هي الآن في حدود الخمسين، وهو يقترب من الثلاثين يحمل معه دائما صورة لها في عزّ شبابها. يعتقد أن كل من هو في عمر أمه يعرف مهنة شبابها. الرجال والنساء. سألته امرأة الحيّ عنها فهاج :

ـــ لماذا تسألين عنها ؟ من أين تعرفينها ؟ هل هي من عائلتك ؟

لم يعد يجرؤ أحد على أن يسأله عنها. الرجال أفظع. أخرج صورة أمه ومدها لي.
ــ هل تعرفها ؟
نظرت إليها واليه.
ــ لا.
ــ ألم ترها قطّ ؟
ــ أبدا.
أعدتها له.
ــ من هي ؟
قال باضطراب :
ــ أنا نفسي لا أعرفها. لا أدري من وضعها في أحد كتبي.

عبثا حاول قاسم أن يبعد أمه عن طنجة ليعيشا في إحدى المدن الشمالية : أصيلة، العرائش، القصر الكبير، تطوان، الشاون. أينما شاءت. لكن أمه تصرّ على العيش والموت حيث ولدت.

هذا المساء زارني قاسم على غير عادة هدوئه. حتى الموسيقى التي يحبها لم يكن يتمتع بها. أقلقني معه. حدست أن شيئا غير عادي سيحدث. كنت أقرأ رواية العطر لباتريك سو سكيند في ترجمتها الاسبانية. أخرج، بكل هدوء، خنجرا مطويا تطابقت طقطقاته مع خفقات قلبي وهو يفتحه سنا بعد سن. ماذا يريد بي ؟ لا أعرف عن أمه أكثر مما سمعته عنها. أنا في نفس عمرها. هذا كل شيء. لم أفهم شيئا.

أسطوانة لا باتيتيك تدور وهو يلامس بهدوء ومهل أظافره بشفرة الخنجر. نهضت دون أن ألتفت إليه وحملت من المطبخ الخشبة التي أقطع عليها اللحم ومقدة ثم فتحت الثلاثة وأخرجت منها فخد خروف. وضعت الخشبة فوق الطاولة وبدأت أقد الفخد بالمقدة بنفس الهدوء الذي يلامس به حدّ الخنجر أظافره. أتوقف لأدخن السيجارة في المنفضة ثم أعود إلى قدّ الفخد. قاسم يتابع حركاتي ساهيا. وبنفس الهدوء الذي أخرج به خنجره طواه وأعاده إلى جيبه. غمست أصبعي في شق اللحم ومصصته.

في تلك الليلة صرخت أمه واستغاثت أكثر من العادة. ثيابها ممزقة ووجهها مخموش. تبكي ولا تريد أن تقول شيئا عما حدث. آخر جارة غادرتها سمعتها تقول :
ــ لن أراه أبدا. لقد خرج من بطني، لكنه شيطان.

بعد حوالي سنتين كنت عائدا من الرباط إلى طنجة. توقفت الحافلة في محطة العرائش فنزلت لأشرب شيئا. إنه قاسم : حاف، ملتح. وسخ إلى حدّ التقزز. يجمع عقبا من هنا وعقبا من هناك. واحد في فمه. في يده اليسرى كتاب ممزق. ألغيت مشروبي وذهبت لأشتري له السجائر. لم أتأخر، لكنه اختفى. بحثت عنه في كل المحطة حتى سمعت زمارة الحافلة تعلن الاقلاع.

محمد شكري
طنجة 1990.3.5

مقام السياسة
أو ما قاله الراوي عن حبيبة

محمد الدغومي

يقول الراوي :

ها هي حبيبة قد وصلت ووقفت تنتظر كعادتها كل مساء..

يرتفع صوت الجوقة (الكروس) :

«كتب على الانسان أن يتغير وأن يقف في مواقف غير متوقعة، وكتب على المرأة إلا تتزوج ألا الذي نطقت بحروف اسمه في بدء الكلام».

* * * * * *

قال الراوي : رأى المختار حبيبة واقفة على الرصيف تنتظر مع المنتظرين سيارات الأجرة الذاهبة إلى تبريكت فقال «حبيبة حبيبتي» واندس في صف المنتظرين وعينه لاصقة بجسد حبيبة التي لم تلتفت إليه وانشغلت بتربص أول سيارة أجرة تحملها لتتركه واقفا ينتظر دوره للعودة إلى تبريكت على رصيف تحول لأول مرة صفحة من معدن ملتهبة، ظل يتململ فوقها حتى وهو داخل السيارة التي حملته، فأدرك السائق ما في نفس المختار فاخترق الأضواء الحمراء وجعل بنايات الرباط بكبرها ونظافتها تتقزم باستمرار وتهرب إلى الخلف لتحل محلها بنايات تبريكت حيث لحق بالسيارة التي حملت حبيبة وكانت ما تزال تقطع الطريق بتثاقل واضح ...

قال السائق : لقد سبقت ابن الكلب، وسبقتم أنتم من سبقكم في الصف.

ردت الجوقة من داخل السيارة :

«هكذا يجد العشاق من يقرب المسافات تلك وصية أولياء سلا والرباط، غفر الله لهم ولمن دعا بحضرتهم ..»

نزل المختار من سيارة الأجرة ووقف بباب الحومة منتظرا وصول حبيبة متقيا بكفيه غبارا حملته ريح شرقية ساخنة بيضت شعر رأسه وأعمت عينيه، ووجدته حبيبة واقفا، مرت به ولم تهتم. وحين رأته يتبعها من خلف استدارت نحوه، وسألته :

ــ ما لك يا ولد الحاج هل تريد شيئا ؟؟

أحس المختار باختلال دورة الكرة الأرضية تحت قدميه ورد متلعثما وقد انتزع الكلمات من بين مصارينه.

ــ أريد أن أخطبك يا حبيبة ...

قهقهت حبيبة وهي تتابع الطريق إلى بيت أبيها، وظل المختار حائرا لا يدري كيف يفسر لنفسه معنى قهقهة حبيبة وقد اختلطت بأصوات جوقة ملأت أذنيه :

«من لا يعرف معنى قهقهة إمرأة فقد ضل طريق الحكمة».

قال الراوي :

لم يفطن المختار إلا والحومة، ثم كل تبريكت العامرة، جوقة ثرثارة تتحدث بجميع اللغات، تنقل الخبر بعد الخبر وتفسر معنى قهقهة حبيبة ومعنى قهقهة امرأة في وجه رجل. وفهم المختار ما فهم فأدرك أن ما تبقى من وقار المهنة قد ضاع بعد أن نال الفقر منهما ما نال، وهو المعلم الكهل الذي يكبر حبيبة عشرين سنة، إذ صدقت شهادة الحالة المدنية. وحز في صدره أن تصبح أم حبيبة متفننة في (المعيور) فدخل في سوق رأسه وجمع عليه أمعاءه وصار يمزقها ويتقيأها متألماً، وكلما لمح حبيبة أو تخيلها رآها أطول مما هي عليه وصدق ما توهمته هي، بعد أن بدأت تشعر، برشاقتها وامتداد قامتها. ودخل في زمرة أبناء تبريكت ممن تحتقرهم ؛ أولئك الصبيان والكهول الذين يتشابهون بدرجة مزرية. ولم ينكر ما تنكره أيضا ؛ فبنات ونساء تبريكت مجرد قاصرات أو خادمات، أو قاعدات أو خياطات، وليس في أرض الله مثل حبيبة ...

وتسمع أم المختار بعض مايحدّث به نفسه، وكثيرا مما تنسبه إلى حبيبة وأمها ومما تجهر به الجوقة هنا وهناك، وتفكر وتخطط لترد الصاع صاعين، وفي قدرتها أن تفعل الأفاعيل بدءا من قطع حبل المعروف وشريط الغسيل وتسليف الثوم والزيت، وفضح الأسرار المدفونة في بيت الجيران، وتتمثل بالقول المعروف : «رضينا بالهم، والهم مارضي بنا» لكنها قبل أن تهاجم فكرت بالسياسة واختبار النوايا، وتجريب أسلحة التشفي في المختار قبل غيره :

— قل لي يا المختار، بالله عليه، ماذا عشقت في تلك البقرة ؟ ألا تراها قد بلعت جميع بنات تبريكت ! بالله عليه أين عينك؟ أتراك لا تحب سوى عجلة الشاحنة الملصقة بظهرها ؟؟؟

لكن المختار يعلم ما في نفس الأم، ويعرف أن الكلام عبث والحقيقة في القلب لا في الرأس، وهي الحقيقة التي لا يبالي بها حتى أبوه الذي يخشى أن يتحول الجد إلى هزل :

— اسمعي يا امرأة ابنك عشاق لا غلاق ومن يشبه أباه فقد ظلم ...

وليس في وسع أم المختار أن تفهم معنى مثل هذا الكلام، بل يكفيها أن ترد بالمثل عسى أن يكون الجواب المناسب للحال والمقال : «الشحم والقرع السلاوي ما يجيبو غير هذي البلاوي»

انتفض المختار غاضبا :

— بالسياسة، بالسياسة يا أماه، كل شيء في هذا الزمن يمشي بالسياسة، ألا تعرفين حبيبة !!!

انفجر أبو المختار ضاحكا ساخرا :

— لعلك تريد نقمة المخزنية علينا !!!

رددت الجوقة في أنحاء تبريكت قولا لا يفهمه سوى العشاق، تردد ووصل إلى حدود السهول وإلى سلا والرباط وما جاورهما :

«النحل في الدرج، والعسل في الصالون، والزرع من زرع، والحليب من ضرع، وهذاك الشي من الكرع» لذا كان علي أم المختار أن تقوم بالمحاولة، أن تذهب خاطبة، وان تتجاهل ما قيل وما يمكن أن يقال، لكنها عادت خائبة ولا تحمل سوى أعذار مبطنة، اثقل من وزن حبيبة :

— «حبيبة لا تفكر في الزواج، حبيبة تريد الشهادة الكبيرة، تريد أن تكون دكتورة، أو وزيرة، يكفيها أن تقرأ السياسة ... ، ويكفيها من أجل ذلك أربع سنوات بالكلية، تقرأ السياسة واللغات الأجنبية ...»

وفهم المختار أن حبيبته متكبرة تحتقر مهنته واشتغاله بالجار والمجرور ونصب المفعول. وبحث عن العزاء ولا عزاء النساء إلا من الأمهات، ولم يجد بدا من الاقتناع بحكمة الأم وهي تعقب على خيبة السياسة في خطبة حبيبة بكلمات ساخنة هي بداية حرب باردة :

— «كل نقمة فيها نعمة وحبيبة نقمة ليس وراءها سوى نقمة، ولدت في مارس من عام الجوع، خرساء لا تتكلم، لم ينفعها ما أكلت من ألسن الماعز ولا ماشربت من بصاق النفارة والفقيان،ولا ما رأت من شطحات عيساوة وكناوة، لكنها لما نطقت نطقت بجميع الحروف ...

قال الراوي : سقطت حبيبة فاقسمت أن تنجح في العام القادم، وسقطت ثانية فحلفت أن تنجح بذراعيها وسقطت ثالثة، وغادرت الثانوية طاهرة الذيل ناقمة، وحرقت دفاترها وكتبها ولعنت من يقرأ ومن يطمع في الشهادة الكبيرة وتيقنت بالحجة أن بنات تبريكت والسهول لم يخلقوا إلا للبيوت، ولم يبق لها إلا أن تنتظر أول خاطب له بيت معلوم أو بناء ظاهر غير ممنوع من الصرف، وظهر لها وجه المختار بألوان مختلفة وأحجام متعددة وشرعت في محو آثار الحرب الباردة والسؤال عن الجيران ؛ أم المختار وأبي المختار والأستاذ السي المختار، قبل أن تغتنم اللحظة المواتية عندما تراه في الحومة أو في صف الانتظار.
ولم يطل الوقت حتى لمحته مندسا في الجوقة التي تتزاحم على سيارات الأجرة الصاعدة إلى تبريكت.
اقتربت منه وسألت :
— كيف أحوالك وأحوال الوالدة ؟؟؟
احتجت الجوقة :
— خذي مكانك في الصف، أو ادخلي في الموضوع مباشرة، كلنا صاعدون إلى هناك ...
لم تهتم حبيبة باحتجاج الفضوليين وعادت تسأل المختار :
— كيف صحتك، كيف صحة الوالد ؟؟؟
وحين رأت إعراض المختار عن الجواب، انصرفت عنه غاضبة وهي تبحث عن مكان في زحمة المنتظرين، ووجدت من يوسع لها المكان بأدب جم قبل أن يضيق عليه الحال فتشتبك حواجبها بشوارب بيضاء لرجل جائع لم يذق فيما يبدو لحما آدميا كلحمها هي، وتمنت كما تمنى ألا ينتهي التشابك، أو أن ينتهي على خير ...
همس الرجل في أذن حبيبة فضحكت، وعدته فوعدها والتقطت آذان الجوقة الهمس والضحكة وأذاعت نشرة أخبار مستعجلة وثقها مقدمو الحي والشهود، ولم ينفها أبو حبيبة ولا أمها :
— «حبيبة تزوجت، اختارت وعرفت كيف تختار، رجلا لا ككل الرجال، حارسا ليليا متقاعدا نذر حياته الباقية لحراسة حبيبة ... »

قال الراوي :
وعدت حبيبة زوجها أن تلد أن تلد له ولدا كل عام، ففي بطنها متسع لخلفة يكون فيها من يفوق أهل سوس وفاس في الذكاء والاحتراز، ويكون فيها الطبيب والوزير ومن يصنع القنبلة النووية، وكانت صادقة في وعدها، لكن الرجل شك في الوعد وقال «أنى يكون لي ولد وقد أتلف البرد ما تبقى من شجرة النسب» وقد قال ما قال بعد أن اكتشف أن حبيبة تريد أن تلد حكومة بكاملها، بل هي حكومة ائتلافية فيها كل الجهات، بينما هو مجرد زوج في حالة الاستثناء وليس له أن يعارض، بل عليه أن يمنح نسبه لكل مولود يخرج من بطن حبيبة، ودعا الله أن يمنحه الستر وسلم مكرها بأن حبيبة هي في خدمة من تحبهم، فهي تغزز غرزتها وتجعله يحسب نفسه خياطا. وما كاد يستسلم حتى أسلم روحه ولم يحمل معه إلى آخرته سوى خبر لم يستطع تفسيره، إنه ضحية عفاريت خرجت من بطن حبيبة : عفاريت متوحشة، تترك الرجل يموت على خاطره، اكتفى أن يسمى مرضه مرض حبيبة، وان هذا المرض لن يأت وقت قريب حتى يحمل تبهكَت والرباط وسلا والمدن المجاورة إلى مقبرة تنط فيها حيوانات جائعة ...

يقول الراوي :

رأى المختار حبيبة واقفة على الرصيف المقابل، وكان هو كعادته ينتظر دوره للعودة إلى تبريكت، لم يهتم بها، واهتم بحركة الجوقة التي تتدافع متسابقة نحو سيارات الأجرة، وقد نسيت النظام وآداب الكلام، فصاح أكثر من مرة :

ـــ «النظام، النظام، ماذا حدث ؟، ماذا لو أن الذي يفصل بين الرباط وتبريكت ليس مجرد نهر وأسوار مدينة قديمة ...»

رد أحد أفراد الجوقة :

ـــ شغلك ؟ فك نفسك ودعك من السياسة ...

جاء صوت الجوقة من كل الجهات :

ـــ «سخيف من يقيس المسافات بأنفه، سخيف من كان يعشق امرأة خلقت لكل الرجال.»

تسمر المختار في مكانه، رأى حبيبة تدخل سيارة فارهة توقفت فجأة، ثم تحركت بسرعة في اتجاه غير معلوم، بصق على الأرض يسارا ثلاث مرات، ثم اندس في الزحام تسبقه يداه وقد تحول لسانه حية تنفث بصاق السم في وجه الجوقة بصوت متهيج : اللعنة على من لا يسمع، يدفع ولا يقع، يضر ولا ينفع يطمع ولا يشبع، ادفع ادفع،

السقــوط في شمــس اللَّيــل

عبد السلام الطويل

كانت صُروح الليل ؛ أسواره .. قد ارتفعت من حولي فجأةً، راسخة الأركان، بلاكُوَّةٍ على الخارج، ولا أبواب. فيما كانت كل القطارات قد انصرفت عنّي. ولم أكن نادِماً ولا متحسّراً : فقط، أتحامل على جسدي المرهق نحو ...، لا أقصد جهةً بعينها ولكنّي .. أسير. تحيطني حلقات غير منظورة، كواكب مهجورة ؛ سُحبٌ، وأقمارٌ، وسياجات.

وكأنّما لأوّل مَرّةٍ كنت، خلال منتصف هذا النّهار، قد عقدت ميثاقي مع هذا الجسد الذي تناسيْتُه طويلاً، كأنه شيءُ لم يكن يَعْنيني، لم يكن يعني حتّى .. نفسه ! عُدت إليه بعد أن غادرته، قمت باسترداده كطقسٍ يُناسِبُني تماماً، ناعماً بالاقامة تحت سقفه، إذْ بفضله يصير حُلولي في هذا العالم قائِماً، أشْغل به فيه حَيِّزاً، به أُقِيمُ فيه وبه أتعيَّن، أنا النَّغم وهو العود، فإن هو انكسر يوما .. غرِقتُ، أنا، في بحار الصَّمت.

تُراني كنت، من قَبْلُ، غافِلاً عن الأمر !؟ أكان ثمة «قبل»؟ كأنّه يفتقر إلى الاثبات !

لا يهِمُّ الآن كيف .. المهمُّ انّني جئت وكفى. وسوف أسلك في هذا العالم بمقتضى ما تُمْليه عليَّ قوانينه : أخطىءِ ــ كالآخرين ــ وأُصيب، أتقلَّب معهم بين الحماقة والحِكْمة، وأحمل مثلهم إسماً، إسماً تعلَّمت، حتماً، كيف أتعايش معه وإلّا .. لماذا حين أصيخُ، الآن، إلى وَقْعِ حروفه على أُذُني أحسُّ بالأُلفةِ والفهم !

لم أُعْقِدْ ميثاقي مع جسدي وحسبُ، أو مع إسمي. بل خيّل إليَّ بأنَّ سلطتي على النَّهار باتت مُطْلَقَةً : أجيءُ بشموسه نحوي، أَرُدُّ سماءه على أعقابها، أُخَلْخِلُ نظامه إن شِئتُ، أُفَجِّر بناءه، ثم أعيد صَوْغَهُ على هواي : ضَوْءاً ضَوْءاً.

وأنا أمشي، استدعيتُ طَيْفَها اللّايُنَالُ، واستوضَحْتُ ذاتي : «أهي امرأةُ ؟ أهي من سُلالة البشر؟!» وكان بَوْحي لها بِلَا ضِفَافٍ، لا تُطالُه لغةٌ، فيما كان «الهرامسة» يستقطرون حِسَاءَ فينوس من نسرين السّماء السّابعة.

رُوَيْداً رُوَيداً بدأت أنسى تعاليمهم. وأنسى التّوجُّهات التي خرجوا بها : تقييمهم للمرحلة وطُروحاتهم ... وحينما تذكّرت أنّهم لم يخرجوا بشيءٍ، تساءلت مستنكراً : «فيم كلُّ هذا العناء إذن ! لماذا جاؤوا هم أيضا ؟» وكانوا، كلّهم، قد اختفوا، فجأة ــ كما ظهروا فَجْرَ هذا اليوم فجأة. كأنهم انبعثوا، دُفعة واحدة، من تحت رُكام الماضي. مصحوبين بمراصدهم، وبالشّهادات الّتي تثبِتُ اقتدارهم على رَصْدِ مالم يُرْصَدْ بعدُ. لم يتخلّف منهم أحد. ولقد جاؤوا، لا للبحث عن نَجْدَةٍ، بل «من أجل هذا اللّقاء جئنا» ؟ هكذا كانوا يقولون، كأنّهم كانوا يُبرِّرُون سقوطاً مُحتملا، أو .. بات في حُكم المؤكّد !

وضَحِكْتُ في الدّاخل وأنا أتردّى في هاوية منتصف الّليل ؛ ضحكت من غير عَقْل ووجدتني لا أزال أناجيها وأسائل نفسي عن الغاية من كل هذا الوله المفرط : طافحا، وَوَافِراً، ومترفا صرت ؛ متحررا من الحاجة إلى أي سند أو حماية أو أمن سوى .. رغبتي، مجاعتي إليها.

.. ولم أكن في حاجةٍ إلى فُنْدقٍ يَأْوِيني. أُحسُّ برداً ولكنّي، فِي غِنِى عن أيّ دِفْءٍ. متشكّكاً مع أنّي، في غِنى عن أيِّ يقين. مُغْترباً بَيْد انّي، في زُهْدٍ إلى وَطَن : اتسكّع بين أحضان المُتَعيّن، تنحني عليَّ المصابيح بتحديقها العميق وانديا‌حها، على نورها أتقفّى سبيل السَّلْب، ألاحِقُ نَجْمَ اللّا متناهي وأتردَّى ... أتردَّى في لُجَّةِ وَجْدي، أغرق في سديم الّلا متعين، في .. المُتعذّر سَبْرُهُ.

ولكن أين تراك تهت أنت الاخر يا مروان، أين ؟

في الحافلة التي كانت تخوض بنا أوّلِ أسْرار اللَّيلِ، في سرعة تسبق الصَّوت، غَنَّى. كاد يلطم رأسه بالزُّجاج طربا، وقال لي : «ليتها لا تتوقّف، إلى الأبد، هذه المركبة !»

دعوته خلال النَّهار ونحن ننتقل بين أركان المدينة الّتي قال لي عنها إنّها باهظة، وإنّها أشبه بحقْل مغناطيسي ــ لا هوادة لِسُلْطتهِ الجاذبة : «تأتي لها من أربعة أركان الأرض، كأنها مركز الكون ؟!» دعوته، ولم أكن رأيتُه من سنين، للوُقوف أمام نَصْبٍ نلتقط لنا معاً فيه صورةً تذكارية لكنّه أبى : «لا حاجة بنا إلى ذلك!» فلّما سألته لماذا رَدَّ عليَّ، مُمَازِحاً، بأنّنا لم نعد قابلين لِلظُّهور ؛ «نحن، في الحقيقة .. تجريدُ مَحْضُ!» ثم أرْدَفَ، بَعْدَ ذلك، في شَكَاةٍ لا مُجْدِية :

«لماذا نحن منذورين إلى كل هذا الـ ...»؟!

سوف يسألني كيف أعيش، فأُجيبُه بِأنّي أعيش كيفما اتّفق، حسب ما تدبّره الصُّدفة لي أو الضَّرورة : «لا أدري على وجه التَّحديد ولكن، بِأُغْجُورةٍ حتماً!»

ــ أقصد كيف تعيش وحيداً؟

ــ إن قلتَ عَنّي ذلك أشركْتَ بي !

ــ ألا تُفكّر في القتل ؟ أعني : ألم تعد تراوِدْكَ نزواتُ راسكولنيكوف ؟

ــ لا أيُّها الكلبي! .. وأنت، كيف تعيش ؟

ــ أُبَرْقِلُ !

ــ بَرْقِلْ ياحبيبي قلت له، عِمْتَ بَرْقَلَةً ! وضَحِكْنا.

أذكر وجهه حينما سرح بعد ذلك، فسرحتُ بدوري.

لا، بل إنَّ ما حدث كان تمهيداً، توطِئةً، إرْهَاصًا بِكِ، جسراً ينقلك إليَّ أو ينقل فكرتي عنك. لذلك فقد بِتُّ اللَّيلة حُرّاً ولكني .. أسير تحت سماءٍ أرْحَبَ، والدّائرة الّتي أقْطعها لا تلتقي أطْرافها أبدا. أفيض بالصّحْوة والغفْوة معا، ويختلطُ عليّ الفرح بالألم، الفَقْدُ بالالتحاق، الامكان بالاستحالة.

كأنّما معرفتي بنفسي، بِكِ، بِهِ، بهم جميعاً، وبالكون الذي يشملنا تحت سقفه الأبيضَ، تَذْهبُ إلى حدودها القُصْوى ثم، تنتكِصُ إلى لَا ــ مَعْرِفةٍ.

سألني فجأة، وبِلَا سياقٍ. أو، بالأحرى، من سياقٍ خاصٌ به : «كيف يمكن لي، بعد هذا، أن أموت ؟» فاستفقتُ من شُرودي عند جُرْف سؤاله ولم أفهم.

ــ ماذا تقصد ؟ سألته.

فأجابني، كأنّه يطلعني على سِرٍّ، بأنّه لم يعد حيّا، ولا أصبح قابلا للموت أيضا. وأنَّ مقولات الحياة أو الموت ... لم تعد جارية عليه، بالمرّة !

ــ خُذْ قلبي مثلا، لقد توقّف عن النّبض منذ زمنٍ طويلٍ، فكيف يمكن لي أن أموت إذن، بعد هذا، أو أن أحيا ؟!

فصمت متدبّرا مَخرجاً ثم أجبتُه بتحايُلٍ لم يَغِبْ عنه تهافتُه بأنَّ الحكمة من ذلك، إنّما تقع في دماغه ! لكنّه أفحمني، بِمَكْرٍ، مُفْتَرِضاً : «فإذا كانت جُمجمتي فارغة !»؟ فسألته وقد زاد عليَّ الأمر انغلاقاً : «كيف حدث هذا، وهل يُعْقَل؟»

ــ نعم، يُعْقَلُ ! أجابني.

ــ ولكن، ما المعنى من كل ذلك ؟ فَردَّ عليَّ بأنّه صَفّى حسابه مع المعنى، ومع اللّا معنى أيضا. أو بالأحرى : هما من صفّيا حسابهما معه ! قال لي : «أنا علامة على شيءٍ غير قائم. دالٌ يملأ ساحة المدلول. ابتهالات شاحبة على ضريحٍ غير موجود»! ثم أضاف، بعد تفكّر : «لا .. أنا السَّلب. أنا الصَّيرورة.» فقمت على الفور وطَبَعت قبلة على جبينه هاتفا به : «يا لَكَ من حالة مُعْضِلَةٍ!»

حينما سوفَ نجتمع ــ فيما بعد ــ جميعا، إلى موعد لم نَضْرِبْهُ سوف يُطْلِعنا «بدر» على إحساس غريبٍ يُلازمه منذ الصّباح :كأنَّ الأرض تَميدُ من تحت قدميه حتى يأخذه الدُّوار. لكن ذلكَ الاحساس يقترن لديه، على كارثيته، بشعورٍ طاغٍ بالغِبْطَةِ وبالتَّبريك :«ابْشِرُوا أيُّها الأصفياء، أكاهُ أُجَنُّ فرحاً، وحالي، كلّما اقترب اللّيل، يستفحل بي!» وسوف يأخذ «هشام» الكلمة منه فَوْراً لكي يعترف لنا، كأنّه المُتحدث المُفَوَّض باسم المرحلة، كأنّنا انتدَبْناه جميعاً لذلك. قال : «أريد أن أتحدث إليكم اليوم. أن أتمدّد فوق أريكة قلقي الذي لن يتنازل عنّي، وأغثي أمامكم كما يفعل المرضى الوجوديون». يتجشأ ويواصل : «أعترف لكم في البداية بأنّي عاطل عن الوجود، وأني لا أشكّل، بهذا، استثناءً بينكم. غير أنَّ تجاربنا، بهذا الصّدد، تتفاوت .. فمِنّا، كما هو معلوم، الفرقة النّاجية ...» يصمت لحظة متأمّلا في الفراغ ثم : «.. ولقد اختلف الفُقهاء، وأنتم أدرى بذلك مِنّي، في تحديد الفرقة النّاجية. غير أننا، نحن، نعرفها .. نعرفُها بالسَّلب ؛ إنّها، ببساطة، ليست نحن .. فقد تمَّ إسقاطُنا نحن من الحساب!» وإذ وَصَلَ إلى هذا الحدّ صمت مَرَّةً أخرى، مُجيلًا طَرَفَه بيننا كمن يتأكّد من استعدادنا على متابعته. فلمّا أَحَسَّ بانْشدادنا إليه، استرسل : «ومع ذلك، فلا يجوز تبرئة الذّمّة هكذا، بسُهولةٍ. صحيحٌ أنّنا جيلٌ مغدورٌ به ؛ جيلٌ قِرْبانٌ شاء له السيّاق أن يكون بين السُّطور، تحتها. أن يصير ظِلًّا، بياضاً، سُلّماً. وأن يدفع ثمن أخطاء لم يرتكِبْها. وصحيحُ أيضاً أنَّ التحديّات التي واجهتنا كانت هائلةً، وأنّنا كنّا محكومين بالفُرقة، منذ البداية، وبالتهميش المُمنهج، فلجأنا، دِفاعاً عن بقائنا العُضوي، إلى حلولٍ فرديةٍ. فكان ذلك من بين أخطائنا الفادحة».

«.. لسنا شرِهين، ولا نطالبُ بالكثير. نرغَبُ فقط بأن لا تذهب جهودنا هَدْراً. ولقد كدحنا هذا الصباح . قُمنا بأعمالٍ ثُمَّ إطْراؤها. فمن غير المعقول أن يقول لنا قائل، بعد هذا، كما دَرَجَتِ العادة على القول دائماً، بأنّنا لم نعْمَلْ شيئاً، ويتمُّ إسقاطُنا، مَرَّةً أخرى، بناءً على ذلك، من الحساب!».

وتساءلتُ في سِرّي أيُّ حسابٍ هذا الّذي يقصد ؟ وأيُّ عَمَلٍ ذاك الذي ثمّ إطْراؤه، ومن قِبَلِ من ؟ غير أنّني لن أنسى الجُرح مهما ران اللُّبس. لن أنسى، مهما مِتُّ ؛ فلقد كنت، بلا شكٍّ، ومنذ البداية، عُنْصراً منهم : شمساً مُهْدَرَةً. ولكن لماذا هذا اللُّبْسُ ؟ كأنّما جُزءاً من ذاكرتي ــ حينما أُمْعِنُ في التّنقيب داخلها، بين دهاليزها ــ مُحَاصَرٌ بين كشّافاتٍ من الأضواء الباهرة.

ولكَمْ يحلولي أن أفترِضَ، على سبيل التَّسلية فقط، أو حتى لا أقع في .. نكسةٍ، بأنَّهم لم يعملوا شيئاً، لم يعد بمقدورهم أن يفعلوا، وبأنه لم يحدث شيء البتّة. لذلك سوف يتشعَّبُ جِدَالهم فيما بعد، ويستفيض بهم تحليلا وتركيباً واستنتاجاً واستقراءً واستنباطاً ... الخ. وقلت في خاطري، مُعَلِّلًا الفرضَ، وقد عراني به سرور : هم هكذا، لا يستقيم جدلهم إلا عندما يحْمِل على الجنون أو على .. الفراغ. في الفراغ يَسْلِسُ كلامهم ويتَمَفْصل، كأنَّه يغدو، بذلك، معقولًا أيضا، ومنطقيّاً ! وقلت إنَّ البُرهان سوف يأخذهم إلى مركز المدينة كالحافلة. سوف يأخذهم إلى مركز العالم. ثمة هندسة بسقالات منصوبة في الخارج تُناظرها براهين مُسْتَبْطَنَةٌ في الدّاخل، وهكذا، فالاستدلال بالنّسبة للعقول هو نظري للهندسة / للفضاء، بالنسبة للأجساد. وأنّنا، بناءً على ذلك، لسنا أحراراً في الذّهاب إلى حيث شِئنا، ولا في التّفكير كما نرغب. لأن هناك سَبَباً ونتيجة، كمٌّ وكيفٌ، تطابق واختلاف ... هناك أقفال الكلام. هناك الأقواس والأضواء والأبواب ومنعطفات الطُّرق والمحطّات والموانىء والمطارات .. الخ. وما يمنعني من الكلام هو رُعْبي من أن لا أقول كلمتي : أن يتخطَّفني حَرَسُ القول.

ترى ما هي كلمتي ؟ كيف هي ؟

«قلب بأني سوف أحدّثكم عن تجربتي الشخصية. هاكم، إذن، تجربتي الشخصية». وبحث في جيبه ثم أخرج عُلبة سجائر وزّع منها أعواداً على بعضها وأشعل لنفسه واحداً، ثم تابع : «هناك كنت أقضي نهاراتٍ بيضاءَ، أو رمادية. تُشرف ببطءٍ شديدٍ على ليالٍ شاهقةٍ ؛ مسالكها وَعْرة، أبوابها مضلّلة، وثمة تعاقب بين ساعاتها لا يُفْضي إلى تقويم زمني آخر : كأن يصير العالم شروقاً كُلُّه، غروباً كله. هناك تعاقب فقط، عقيم. إمّا ... أو ... أبيض أو أسود. بلا جَدَلٍ، بلا تَدَرُّج في اللّون، لكأن الحركة، كما هي سائدة في نظام هذا الكوكب، عبارة عن جمودٍ ! وأنَّ الذّات «الهرمسيّة» تشكّل جسراً تعبر عليه حافلة الوجود، ذهاباً وإياباً، دون أن يكون لها حقُّ الركوب في الحافلة. هي التي طمحت في قيادتها ! ولا في أن تكون محطة : نهاراتٍ بيضاء تعقبها، مساء، ليالٍ حجرية شاهقة، ويمضيان في دوران لولي، بلا ظلٍّ، بلا تَدَرُّجٍ في الظّل، بلا مجدٍ.»

«.. لا أتّخِذُ مذكراتٍ، ولا ألتجىء إلى تقويم مُعَيَّنٍ لِتعْداد الأيام. أكتفي بأن أحفر على الحائط، كُلَّما عَبَر يومٌ، علامة : × ، تمامًا كما يفعل المُبْعَدون. ثم إنني لا أمتلك مُخَطّطا مستقبليّا، ولا توزيعا للزّمن الحاضر، ولا مشاريع. وحينما أنام أحلم بأبوابٍ سائلةٍ، ورُعاةٍ شاحبين. وحين أستفيق ألْعن العالم من أعماقي ..»

«.. لكني، خلال الأيام، أنتظر. انتظر على نَحْوٍ غامضٍ ومُلِحٍّ. لا أدرك على وَجْه التحديد ماذا وبالتدريج يتجوّف في الانتظار، يتفرَّغ من حرارته، من تشنُّجه، يصير بلا أملٍ حتّى، إدمانٌ، لا أمتلك من قبضته فكاكاً. وأحياناً أحسّني تأخرت كثيرا. عَمَّ ؟ لستُ أدري. لكني أجمع أشيائي وألتحق بالقطار، ثم أمضي نحو المجهول.»

الفاجع أيُّها السَّادة، أضاف مستطرداً، أنَّ الهاوية، كما قيل، حينما تكون بلا نهاية، لا نعرف بأننا نسْقط !»

ــ نعرف بأنّنا نتردّى !؟ أعترض أحدهم على استطراده ساخراً. ثم تساءل آخر : «ما هو تحديدك لِلّا نهاية حتّى نعرف ؟»

وفيما كانوا كذلك كنت، خلال الوقت، أغيب، عن ولائم جدلهم مسترجعا وَجْه الأخرى الممكنة، وأقرّر في سِرّي بأنّ الألفة إلتباسُ آخر. ولم أكن أعرف لماذا صرت في غيابها، تلك اللحظة، كـ «المدفوع» لأن أتخيّلها ذميمةً، مع أنها لم تكن ذميمة ــ ولا جميلة فيما أصبحت أعتقد .. أصبح وجهها محايدا تماما، وكانت تُعِدُّ العُدَّة للالتحاق بالمَرْفأ بعد أن قطعت نصف المسافة المطلوبة دون تأخير أو عطبٍ يذكر، ولا انكساراتٍ كبيرة. لكنّها، حينما انتهت من قطع ذلك النّصف، تبيَّن لها بأنّ النّصف المُتبقّى كُلٌ وليس نصفاً ! فأشكِل عليها الأمر : كأنّها لم تبارح مكانها ؟ وباستماتةٍ أخذت تراهن مع مِرْقابي ومصباحي وبوصلتي. وحينما رفضت هذه المرّة في حَسْمٍ، وَجِمتْ طويلا ثم سألتني عن الغاية إذنْ من كل ماكان : «من كل ذلك العناء !؟» فأجبتها بأن ليس ثمة للهندسة من غاية، ولا للتّاريخ. وأنّ الزمن كالمكان : انفِصال. ثم اعترفتُ لها صادقاً، بعد أن قبلتها في جبينها، بأنني مفتون بامرأة ما.

ــ فمن هي إذن ؟ سألتني.

ــ لا أعرفها !

ــ كفى هذراً !

ــ أنا مُحبٌ من دون حبيب. وتجاوب الصّدى في أعماقي.

كنت أحسُّ، وأنا اعترف لها بذلك، بإثم لذيذ. متوقّعا أن يباغتنا الآخر برشاشه، متوقّعا إيّاه من دون خوف. بل .. أكاد أطلبه. وغارقاً في هذيان اللّحظة كنتُ، مشدود إلى غواية السُّقوط في ...

شموس المَسَرَّة يزداد سطوعها في سراديب النّفس. و «الهرامسة» يحتسون حساء فينوس من نسرين السّماء السّابعة. هاقد نسيت ملاحمهم، وملاحمي أنا الآخر : أصلي وفصلي ومن كنته. وفيما أخذ فرحي يتّخذ أشكالا مُهْوِلَةً تكاد تعصف بتوازني الحَرِج، انفصل ظلّي ــ الذي لم يعد ظِلّا ــ عن أناي المُبعثرة واستوقفني قائلا :

ــ أنا جوهريّ يا صِنْوي، شمس اللّيل أنا، نواة العالم، أصله فصله .. لست ظِلّا لك ! ثم غادرني. وعدت أجاهد كي أذكر : «لماذا جئتُ إلى هذه المدينة / العالم ؟ لماذا جاؤوا هم أيضاً ؟» ولكن أين تراك تِهْتَ أنت الآخر يا .. عطارد ؟ متى كان سقوطنا الأوّل ؟

وقال لي بالنُّور يظهر الانسان السّماوي الأول، الذي ينجبُه العقل الأول. وكاد يلطم رأسه بالنُّجوم طرباً. ثم عدت أجاهد كي أذكر : «هُمْ من كنته أنا» .. أتَجَرَّدُ الآن من تكثُّري ومن وحدتي. وأهتف وقد بدأ اللّيل يغيمُ، يتداخلُ، يتبعثر، يتشظى : «أين أناي الآن من الآن وأين هو مِنّي؟» وأهتف أيْنَ أنْتِ يامتاهي؟» وأهتف : «أنتِ بِشَارةٌ أم أنْت نذير؟!»

كانت الشّمس، في فسحة الفجر، تسعى نحوي. تَحُفُّني المواقِد في اللّيل الّذي لم يعد ليلًا، أخوضُه خفيفاً، مَفرودَ الجناحين.

يونيو 88

روايـة

بيـن النكتـة والانتقـام
مصـر تحتـرق *

بنسالم حميش

«واستدعى (الحاكم) القواد والعرفاء، وأمرهم بالمسير إلى مصر وضربها بالنار ونهبها، وقتل من ظفروا به من أهلها [...]. فاستمرت الحرب بين العبيد والعامة والرعية ثلاثة أيام، والحاكم يركب في كل يوم إلى القرافة، ويطلع إلى الجبل ويشاهد النار ويسمع الصِّياح ويسأل عن ذلك، فيقال له : العبيد يحرقون مصر وينهبونها. فيظهر التوجُّع، ويقول : لعنهم الله، من أمرهم بهذا ...».

ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة.**

في الشهور الأخيرة من حياة الحاكم بأمر الله الفاطمي، كانت الانهيارات النفسية الضارية تتناوب عليه وتلزمه القعود في دوائر الخلوة والكآبة. وكان يردد مع نفسه في كل فورة سوداوية : لست جالسا على عرش أنا، بل على بركان من البغضاء والسخط والحسيفة.

في هذه الشهور كان بركان الرعية يرمي الحاكم بسيل جارف من العرائض والرقاع في القذف والتشهير بنسبه وحسبه وأفعاله. وكان يقضي الليالي الطوال في شِعب المقطم أو على منارة جامعه، يقرأها مرارا باندفاع وانشداد غريبين. وأكثرها وقعا على جوارحه الملتهبة كانت تلك التي تستنسخ وتشيع على نطاق واسع بعض الرقاع والعرائض الموجهة إليه سابقا أو إلى أبيه العزيز من قبله. فكان أن وقف مطولا عند اثنتين بالتخصيص مواجها فداحتهما بعينين حمئتين وقلب مصدوع. فالأولى عبارة عن رقعة نصبت أمام العزيز وهو يستوي على المنبر ذات مرة، وتقول :

«بالظلـم والجـورِ قد رضينـا   ولـيس بالكفـرِ والحماقـه
إن كنت أعطـيت علـمَ غيبٍ   فقـل لنـا كاتبَ البطاقـه»

أما الثانية فهي العريضة الشهيرة التي كان الخليفة العباسي القادر قد استصدرها بتوقيعات القضاة والأئمة، وحتى بعض العلويين المرموقين، حول الطعن في نسب الخلفاء الفاطميين ومذهبهم، إذ تقول في مقطعها الأساسي :

«وهم منسوبون إلي ديصان بن سعيد الخرمي إخوان الكافرين، ونطف الشياطين، شهادة يتقربون بها إلى الله، ومعتقدين ما أوجب الله على العلماء أن ينشروه للناس ؛ فشهدوا جميعا أن الناجم بمصر وهو منصور بن نزار الملقب بالحاكم ــ حكم الله عليه بالبوار والخزي والنكال ــ ابن معد بن اسماعيل بن عبد الرحمن بن سعيد ــ لا أسعده الله ــ فإنه لما صار إلى المغرب تسمى بعبيد الله وتلقت بالمهدي، هو ومن تقدمه من سلفه الارجاس الانجاس ــ عليه وعليهم اللعنة ــ أدعياء خوارج لا نسب لهم في ولد علي بن أبي طالب، وأن ذلك باطل وزور، وأنهم لا يعلمون أن أحدا من الطالبيين توقف عن إطلاق القول في هؤلاء الخوارج إنهم أدعياء. وقد كان هذا شائعا بالحرمين في أول أمرهم بالمغرب، منتشرا انتشارا يمنع من أن يُدَلَّس على أحد كذبهم، أو يذهب وَهْمٌ إلى تصديقهم ؛ وأن هذا الناجم بمصر هو وسلفه كفّار وفسّاق فجّار زنادقة، ولمذهب الثنوية المجوسية معتقدون، قد عطلوا الحدود، وأباحوا الفروج، وسفكوا الدماء، وسبوا الأنبياء، ولعنوا السلف، وادعوا الربوبية، وكتب في [شهر] ربيع الآخر سنة اثنين وأربعمائة». وكتب خلق كثير في المحضر المذكور» (20).

كانت هذه النصوص على اختلاف أحجامها ولذعها تحوّل كيان الحاكم كله إلى ذاكرة خانعة يتقاذفها التلوث والفزع، ويحكمها دوار الانجذاب نحو هوة الانسحاق. وبينما هو على هذا الحال من التورط في الأسوأ، إذ عادت به الذكرى إلى سنة خلت من ربع قرنه، كان المصريون إبانها قد بلغوا شوطا قياسيا في التهكم واللعب عليه، وذلك بأنهم نصبوا له في إحدى جولاته داخل الفسفاط امرأة مومياء، عليها إزار وحجاب، وبيدها الممدودة بطاقة مختومة كأنها ظُلامة. فلما تناول الحاكم البطاقة منها ونظر فيها كاد أن يسقط من على حماره مذعورا مما تحويه من أقوال الطنز به والسب فيه، أقوال فاجرة قادحة فادحة لم يسمع نظيرها من قبل. وإذ ثارت ثائرته وأمر بالتنكيل بالمرأة وإحراقها حرقا، أخبر بأنها تمثال امرأة محشوة بالقراطيس و «الشراويط»، فزاد غيظه وغضبه، وعقد العزم على انتظار الفرصة للانتقام لنفسه من أهل مصر على ما يقترفونه في حقه من تشنيع وتنكيت ...

* * *

ترى هل حلت اليوم تلك الفرصة المترقبة، والمصريون صاروا يتبادلون عبر الأُكام وفي الدور والسطوح البطاقات بالآلاف ويملأون الجدران والبوابات بالملصقات، وكلها تتنافس أساليب بلاغتها وبيانها في الدعاء على الحاكم والقدح فيه ؟

لقد سمى الأهالي في مصر مقاومتهم لطغيان الحاكم بالمقاومة الساخرة، وثورتهم عليه بثورة البطاقات. وسرت بينهم هاتان التسميتان سريان العهد والميثاق، وعنت عند الكبير والصغير الرغبة في التصدي والانعتاق.

أمام اتساع نطاق هذه الانتفاضة وفعالية وسائلها، كان الحاكم يقف موقف الحيرة والذهول، ويلقي باللائمة على أعوانه ومساعديه، ويصف طوابير الأحداث بالمخنثين وأولاد القحاب. وبدا له أن يقتص من بعضهم للعظة والاعتبار، فكان أولهم القائد لؤلؤ قائد الشرطيين، الذي دعاه الحاكم إلى حضرته صبيحة ذات يوم مشهود، وقال له بعد أن وجه إليه أفحش التوبيخ وأغلظ السب :

ــ يا لؤلؤ المصائب والروائح الكريهة، كنت عبدا ذا زبيبة فأعتقتك، وكنت وضيعا ترفل في الأغلال فحررتك ورفعتك، وها أنت اليوم تجازيني بعجزك عن كبح جماح الرعاع، وضرب مصادر المس بالمقدسات والحرمات، فقل، قبل أن أفتك بك، كلماتك الأخيرة أخزاك الله.

بدا لؤلؤ، بالرغم من جثته الضخمة، كطفل مسحوق يتخبطه القلق والارتباك، وقال متعلثما :
ــ مولاي أسألك الأمان، وأسألك يوما أو يومين حتى آتيك برؤوس الفتنة وموزعي البطاقات.
ــ لقد فات أن عرضتَ أمامي الكثير من الرؤوس المقطوعة، وتبين أن جلها رؤوس نساء وأطفال لا حول لهم ولا قوة.
ــ الأطفال والنساء هم بالذات محك البلاء يا مولاي !
ــ لكنك أخذت نصفهم من أسر تدين لي بالولاء، وتنضوي في أسلاك دعوتي بالنجوى والوفاء.
ــ في حلكة الفتنة يصعب التمييز يا مولاي، ويستحيل أو يكاد تجنب الأبرياء.
ــ بل قل، يا لبخة السواد، إنك صرت أسخف من حاطب ليل وأعجز من نخلة خاوية، فاذهب بيوميك، وعدلي بما هو أغنى من قرني حمار.

* * *

مر يوم فيومان وأُحضر لؤلؤ بين يدي الحاكم، وأُرغم على تقبيل الأرض، ثم استقام وصاح ضاحكا ملء شدقيه :

— إنها والله لحرب خاسرة يا مولاي، لا تلوي على رأس إلا وتخلفه رؤوس، ولا تتلف أطناننا من البطائق والملصقات حتى تظهر أضعافها وزيادة. هذه الحرب ليس ما عرفناه وعهدناه، ففيها يضرب السيف وكأنه يرتطم بالماء، ويعلو القمع فيلقى الهزء والسخرية. وها إني أمد عنقي إلى السياف والنطع، وأردد عن قناعة وإيمان ما تناقلته العرائض والأفواه : كثر الموت حتى هان، فلنقطع ببعض موتنا دابر الطغيان.

صرخ الحاكم آمرا «اقطعوا لسانه بدءا، ثم مزقوه إربا إربا، وانظروا واعتبروا»، وهرول نحو منزل خلوته في المقطم يتبعه ركابيان وصبي من صبيان الحُجَر. وما أن وصل إلى مستقره حتى كلف الركابيين بنقل أمره المطاع إلى العبيد بأن يغسلوا جثة لؤلؤ ويدفنوها في القرافة مع التكريم ؛ ثم قال للصبي : «أرني قمرك»، فتعرى الصبي وسجد أمام مولاه الذي بادر عورته ببصقة، ثم تركه على صخرة ثابتا في هيئته.

ظل الحاكم يذرع منزله جيئة وإيابا، وجنون الهواجس القاتمة يخبطه خبطا، ويعمر الفضاء أمام ناظريه بلوائح الكروب المتدائمة والتعاسات المزدحمة. وكانت عقارب الزمان، وقد أصابها البطء والتراخي، كأنها غاصت في أوحال مستنقع دبق شاسع. فكان الحاكم يملأ الفراغ بإشارات الأمر أو الترجي لاستنزال المساء، طمعا في حلول الليل. وفي لهيب انتظاره كان يخرج من منزله إلى كدية قريبة زاخرة بالصبار والنبات الوحشي، ويصيح :

— يا شعب الدف و «المدمس» ! بحق من ولاني الملك، لن أعجز عنك كما عجز الخصي لؤلؤ. فإن كنت تطعن اليوم في قدري ومهابتي، فسترى على حد سيفي نسبي وفي بساط ذخائري حسبي. لن يكون لك معي مخرج إلا أن تذكر أن جدي وصيُّ النبي مستقر في السحاب، وأن صوته الرعد وسوطه البرق.

نادى الحاكم على صبي الحجر وأمره بالذهاب في طلب مؤرخه مختار المسبحي. ولم تمض ساعة حتى كان المؤرخ واقفا في الكدية ينتظر عودة الحاكم إلى وعيه. ولتبديد عياء المثول والترقب، أخذ يسجل وثيقة ضمنها ما فهمه من مناجاة الخليفة الجالس في التراب، ومنها :

وحقي في التوهجِ والإعصار !
لا بدَّ لي، أنا المكبوتُ، من نيران.
وحقِّ التنينِ الذي ينزعُ جلدهُ ويزحف !
لأتركنَّ للمزابلِ والنسيان
أحوالَ نفسيَ الثكلى،
وأضرمنَّ الحرائقَ في النكتةِ والعصيان.

ولما عجز المؤرخ عن ملاحقة كلام الحاكم، أخذ يحنحن، ثم برز أمامه وقبّل الأرض قائلا :

— نادتني الحضرة المقدسة إليها، وها إني ألبي النداء طائعا، وأفتح أوراقي كلها لما تريد أن أقيده بقلم الوفاء من جليل كلامها ودقيقه، وناصع برهانها وموثوقه. فحدثني، يا مولاي، بما تريد وترضى حتى أشرف به ناعورة الزمان وأصقله في ذاكرة الأجيال.

انتصب الحاكم على قدميه وخطا نحو المؤرخ، فأوقفه وأخذ منه أوراقه ومزقها، ثم خاطبه بلهجة تفيض حزنا وكآبة :

— اتق الله يا مختار، واسجد له وحده وليس لمن تروي عنه وتحكي، ثم كفّ عن بلاغة لا تنفع اليوم ولا تشفي. الغمة أمست عظيمة والمصيبة زباء، ولا من تاريخ يفيد أو من حيلة تجدي.

— وقاك الله كل شر يا مولاي، وحفظك من كل مكروه ...

— حسنا يا مختار ! ادع لي ما وسعك الدعاء، فإني، في هذا الزمن العصي، لم أعد ألقى إلا من يدعو علي ويقذفني بأمرّ الهجاء. هل تراني، يا صديقي، قد هرمت وفاتني الركب والتيار، أم تراني قضيّت في الحكم أكثر مما يجوز ويلزم ؟ ذكرني كم بلغت اليوم من العمر يا ضابط الأوقاف، يا أيها الأعلم !

بدت على المؤرخ علامات الدهشة من كلام الحاكم كله، وأخذ يجري، حسابا ذهنيا مستعينا بأصابعه، ثم قال مندفعا :

— سنك اليوم، يا مولاي، ست وثلاثون سنة لشهرين بقيا، لا أقل ولا أكثر، وهو سن الرجولة الكاملة والقوة الظافرة ...

— هذا من حيث الظاهر يا أمهر الموثقين، أما سني الباطني فهو مثلث ما ذكرتَ أو يزيد، ولا يحس بوقعه ويعاني من ندوبه أحد سواي. هكذا تظل أوراقك، إلا في ما ندر، دون الحقائق الحية ودون تقطع الأوصال والأكباد، فلا تسود بياضاتك إلا بالقشور والأزباد.

— أراك يا سيدي هذا المساء ميالا إلى سوء المزاج ويبس الدماغ، فهل أطلب طبيبك أو أجلسك في دهن البنفسج ؟

— لا طب ينفع فيَّ اليوم ولا عقاقير ... لا تخفيف من قرحتي ودائي إلا بالتحريق ... حزني أوسع من أن يُفهم ! حزني أكبر من أن يُعذر !

تنبه الحاكم فجأة، وهو يكرر آخر كلماته، إلى انتشار سدول الليل، فتنفس الصعداء، وهرول نحو مرصده فنظر فيه، وغمغم : «لم يظهر بعد نجميَ المشؤوم، فماذا دهاه !»، ثم دخل منزل الخلوة متبوعا بمؤرخه. وهنا جلس الرجلان متقابلين، وبينهما شمعتان تشعان بنور دائم الخفوت والاضطراب. ظل الصمت سيد المكان والجلسة، وطال مدة كان ذهن الحاكم فيها يعج بالأفكار والظنون، ويحفل بالرؤى والبوارق، فصار يهمهم بها مترددا في الافصاح عنها لمؤرخه، قائلا في نفسه : «لو نطقتُ بما يسكنني ويهز عقلي وكياني، لو كشفتُ عن مناجاتي مع ربي وولهي الغريب بالسلطانة أختي، ولو أنفقتُ في تيسير نطقي وكشفي بلاغة ناصعة وبيانا قصيا، لما اقتحمتُ على مؤرخي دوائر وعيه وفهمه ... باطنيٌّ مزيفٌ هذا المؤرخ، ونهاز يكثر من زلفاه ومن خفض الرأس!».

كان المسبحي يتمسكن في جلسته وينكمش، كأنما يغالب خوفا على النفس استبد به وجعله يتحين فرصة للافلات والهروب. وبجهد جهيد حل عقدة لسانه وتمتم وهو يمسح العرق من جبينه :

— إن كان حضوري هنا يشوش على مولاي، أو يلوث فضاء خلوته وخطراته، فهل لي أن استأذن الحضرة بالانصراف.

— تنصرف وأنا أحوج ما يكون إلى التاريخ ! تنفلت كأنك لا ترتاح إلى أماني ! ومن غيرك يخبر الزمان والأجيال عني ؟

ـــ هي بياضات طفيفة بقي لي أن أسودها بعون منك يا مولاي، فأكون قد أنهيت المجلد الأربعين من تاريخي، الذي عنونته : «كتاب أخبار مصر وفضائلها وعجائبها وطرائفها وغرائبها وما بها من البقاع والآثار، وسير من حلها وحل غيرها من الولاة والأمراء والأئمة الخلفاء آباء أمير المؤمنين».

ـــ وما هي بياضاتك يا مختار ؟

ـــ هي شيء يسير في باب من نال عقابك بالموت من الأكابر والأعيان. لقد تشرفتُ، يا مولاي، بإلحاق كل أحكامك في هذا الباب بالعلل الدامغة والشريعة الرادعة. وكنتُ كلما تدبدبت أو خانني البيان، استمسكت بعلل السياسة النافعة، وكتبت على لسان الهمداني : «الماء إذا طال مكثه، ظهر خبثه، وإذا سكن متنه، تحرك نتنه». إلا أنني، يا مولاي، والحق يقال، عجزت بالتمام عن فهم حالتين، أو قل ثلاث حالات، أولاها قتلك لمؤدبك أبي التميم سعيد بن سعيد الفارقي ...

ـــ تذكر أن بن عمار كان يختال عليَّ بعصبيته، والمحنك بورجوان بسيفه وسراوليه الألف ذات التكك الحريرية ؛ والفارقي كان كهذين وآخرين أرادوا التربع فوقي والحجر عليّ، فآسفوني كثيرا فانتقمت منهم.

ـــ لكن الفارقي، يا مولي، لم يكن رجل سيف ولا عصبية، بل كان فقط رجل نصح وإرشاد.

ـــ النصح الذي يكبل الأيدي ويتعبد التجريد لغو، والارشاد في السياسة بما يلزم أن تكون خبط لا ينفع السياسية بما هي كائبة جارية. غير أن الفارقي لم ينله سيفي بسبب أفكاره التي كانت مصدر معاشه، بل لأنه أمسى يحيطني بظله الثقيل، ويغلق عليّ بعبره وعظاته أبواب العمل المباشر، ويتدخل في شؤون وأسواق لا تعنيه.

ـــ وقد وافقني السعد ذات يوم، يا مولاي، فحضرت لحظة رائعة من لحظات غضبك عليه، إذ نهرته الحضرة قائلة : «لا عبرةَ إلا بما أحصله بالمعاناة، ولا ماضيَ إلا ما أصنعه أنا بأعمالي وخواتمي وآثاري، فأضيفه إلى ذاكرة الدنيا عربونا على بقائي بعد موتي». وسجلت في تاريخي حكمتك هاته بالقلم الجليل ... والفارقي الآخر، مالك بن سعيد، قاضي القضاة، يا مولاي ؟

ـــ هذا القاضي، أخزاه الله، لو أنه نهض اليوم من قبره لقتلته مجددا. فأنت رأيت بنفسك يا مختار، حين وليتك على ديوان الترتيب، أنه كان يهتك سر مراسلاتي، ويطلع على الرقاع المرفوعة إليّ.

ـــ هذا عين الصحة يا مولاي، ولكنك غفرت له هذه الجنحة، بعد أن أحطتُه بتكليف منك بإنذار مكتوب شديد اللهجة.

ـــ وهل تظنه قد ارعوى وتاب ! بل إنه عاد إلى غيه ومكره، مبتدعا حيلا وأساليب توهّم أنها ستعمي «عيوني» وجواسيسي. وقد ثبت بالحجة والبرهان أنه كان يستغل النساء المتظلمات، ويساومهن بالفسق والزنى. بل ذهب الشيطان به إلى حد التسلل إل حرمي، فأخذ يتفقد ست الملك بالملاطفات والغوايات. وقبيل أن أنزل به عقابي سألته ممتحنا عن الفرق بين الرجل والمرأة، فهل تدري يا مختار بم أجابني الفاجر الوغد ؟ قال «الرجل له عورة»، وتابع وهو كمن تخبطه شيطان الشبق من المس : «وأما المرأة فعورة كلها».

ومال الحاكم على جليسه هامسا في أذنه كلمات، وهذا الأخير يقفز جالسا ويستغفر الله. ثم استأنف المسبحي سائلا :

ـــ ما دمنا، يا مولاي، في سلك القضاء، فهل لي أن أعرف سر اختيارك للتحريق وسيلةً للتخلص من قاضي القضاة عبد العزيز بن النعمان، مع أن ضرب عنقه بالسيف كان كافيا للاقتصاص منه على ما أتاه من فضائح ؟

ــ إنك، يا مختار، لا تعرف عن كبائره إلا أخذه للرشاوي والبراطيل، واستكثاره من التقلب والتحريض عليّ، وتعرف وقوفه في السر مع أبي ركوة وكل ثائر ضدي. وهكذا كان أسوأ خلف لخير سلف، فحق فيه عقابي بالقتل، كما حق في قريبه وشريكه في التآمر عليّ الحسين بن جوهر. وإنما أمرت بتحريق جثته لأن الملعون كان يسرق اليتامى ويحلبهم، فحققت فيه وعيد الله، وهو أعظم المتوعدين : «إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنما يأكلون في بطونهم نارا وسيصلون سعيرا».

وقف الحاكم فجأة، وتمشي في الظلمة قليلا، ثم قال وهو دون الباب :

ــ أظنك استوفيت حالاتك الثلاث، وأخذت مني ما تنور به تاريخك ...

ــ لا يبقى، يا مولاي، نوّر الله أعمالك، إلا قضية واحدة لا مزيد لها، تؤرقني وتعوزني فيها أسباب الفهم والتعليل. إنها قضية قتلك لقائدك الفضل، الذي ما قصر في خدمته لما أن هزم جيش أبي ركوة ووقاك شرور خطر عظيم ...

قال الحاكم مقاطعا وذارعا المنزل بخطوات متوترة :

ــ لا يحل لك، يا مختار، أن تقف ككافة الناس عند سطح الأمور وسخيفها. فتعمق رعاك لله، وسترى أن انتصاري على أبي ركوة لا ناقة للفضل فيه ولا جمل. سترى أن غلبتي إنما تمت بما أرهقت به خزينة الدولة وخزائني كلها من نفقات باهرة، جلبت بها الموالي والصنائع من بلدان وأجناس كثيرة ... تعمق وابحث، وسترى أني ما قبضت على الثائر إلا لأني قايضته من حاميه ملك النوبة بهدايا ومؤن مختلفة. وكان مجمل ما أنفقته يزيد عن ألف ألف دينار ذهبا صناعا. ولولا لجوئي إلى هذه الحيل الأخيرة المتبقية في جعبتي، لما قاومت جيش أبي ركوة واندفاعاته، ولولاها لما كنت هنا أشرح لك وأفسر، يا أيها السطحي !

ــ صدقت يا أمير المؤمنين، فاعذر قلة عمقي وقصور فهمي ...

ــ وقتلت الفضل أيضا لأنه اغتال من غير أمري أبا ركوة، فأتى أمرا إدّاً إذ حال بيني وبين استقباله حيا، ولم يخلف لي منه إلا رأسا لا يتكلم... آهٍ يا مختار، كم رغبت في مناظرة أبي ركوة والتحدث إليه ! كم تلهفت إلى استظهار ما عج به رأسه من رؤى وأفكار ! لو تيسر لي ما منعني منه الفضل، لو ناظرني أبو ركوة في خروجه عليّ واستمالني إليه، إذن لكنتُ عينته لعهدي وليا.

ــ وهل، يا مولاي، يصح هذا شرعا ؟

ــ الشرع مع الأصلح والأفيد. ألم أعرض عن توليه ابني الشرعي الحسن وأعين بدله ابن عمي عبد الرحيم بن إلياس، مخلا بتسلسل الامامة في الاعقاب، ومفضلا الأقوم على الأعوج والأقدر على الأعجز ؟

ــ بلى يا مولاي، وهذه قضية أخرى تستعصي على فهمي !

ــ إذن لو قابلت أبا ركوة وتيقنت من أنه أصلح من غيره، لكنت قاسمته الخلافة و أوصيت بنقلها إليه بعد اختفائي.

ظل المسبحي مذهولا لا يعرف ما يقدم وما يؤخر، فسأل متمتما :

ــ وهل أنقل ما تقوله الحضرة عن أبي ركوة ؟

ــ إفعل ما بدا لك، بل اترك عنك ما قلته، فقد لا تجد من يصدقك إن أنت رويته. ولكن سجل علي في تاريخك قولي : لا إمامة إلا للأجدر، لا إمامة إلا للأصلح.

ـــ مولاي، وهل أضمِّن تاريخي في باب أبي ركوة ما نسبته إليه من أبيات طلبت من شاعرك محمد بن عاصم نظمها، وكلها في طلب عفوك ومغفرتك ؟

ـــ اذكر شيئا يسيرا منها حتى أرى.

ـــ هي قصيدة طويلة، لكني أجتزىء منها مقطعا صغيرا معبرا :

«فررتُ فلم يغن الفرار ومن يكن   مع الله لم يعجزه في الأرض هارب
ووالله ما كان الفرار لحاجة   سوى فزع الموت الذي أنا شارب
وقد قادني جرمي إليك برمتي   كما هز ميت في رحا الموت سارب
وأجمع كل الناس أنك قاتلي   فيارب ظن ربه فيك كاذب
وما هو إلا الانتقام وينتهي   وأخذك منه واجب لك واجب»

قال الحاكم مقاطعا غاضبا :

ـــ اتق الله يا مختار، وخلص المهزومين الأموات من خيالات الشعراء وأكاذيبهم.

ـــ لكن يا مولاي، هذا النص المنظوم بالشعر والخيال، سيتحول بالتدريج إلى وثيقة صحيحة يكرر نسخَها حتى أقرب المؤرخين إلى قيام الساعة. وأنا أراها من الأهمية والنفاسة، بحيث يحسن روايتها كما تروى كل الوثائق التي بدأت خيالا ثم صارت تاريخا.

ـــ اتركها إن شئت لدواب التاريخ تتناقلها في أسفارها، فهي جرعة من بحر. ثم من قال إننا لا نحيا كلنا في حلم مزعج أو أكذوبة شاملة متواترة !

كان الحاكم يقول كلماته وقد تعدى باب المنزل وهرع نحو مرصده، منقضا عليه، مصوبا منظاره إلى السماء. وبعد مدة، رجع إلى جلسوه في الظلمة، وردد كلاما كأنما يناجي نفسه : «السماء مثقلة بالنجوم، وكل نجمة على قفا أخرى قابضة. وأما نجمي المشؤوم فقد أراني ذنبه ...». وبعد أن تعب من الترديد، هوى في سكون مريع لم يجرؤ المسبحي على تغييره أو رفعه، فشرع يتربص فرصة خلود الحاكم إلى النوم حتى يهرب إلى بيته. وما أن تناهى إليه أول الشخير حتى وقف وخطا كاللص نحو الباب، غير أن زئير الحاكم المصحوب بكلمات التأنيب أرجعه توا إلى مستقره.

ـــ إيه يا مختار، تغادرني من غير إذني، وتعجز عن أخذ قسطك من أرقي وظلامي. قبح الله فرارك وسعيك !

ـــ معذرة يا مولاي، لقد رأيتك مكفهرا، ينوء عليك الغم بكلكله ...
ـــ فأرخ لاكفهراري وغمي، فتفهم ميلي إلى الابداع وطي الماضي.
ـــ ورأيتك غارقا في الصمت ...
ـــ فأرخ لصمتي وغرقي فيه، فترى اختمار أفعالي ومخاض محدثاتي.
ـــ لكني، يا ذا المواهب والجلال، لا أقدر على انتحال هذه الصنعة الوعرة المتعذرة.
ـــ إن كنت لا تحسنها فتعلمها كما تعلمت أنا فقه النجوم واستنطاق البواطن والأنواء، وهل خلقنا لغير العلم والبحث عن الأنوار ؟ فإلى متى، يا مختار، وأنا لا أراك إلا على طول أسمطتي ومحافلي، وفي ركوباتي إلى فتح الخليج أو تدشين بنياني ومفاخري ؟ وإلى متى وأقلامك لا تلاحقني إلا في مجالس أسماري وأمور دولتي ؟ هل التاريخ في عرفك إلا أعراس وولائم تقام، وأشرطة رمزية تقطع، وسجلات ومراسيم تكتب وتختم ! أليس الخلفاء والسلاطين كلهم قد حواهم هذا التاريخ، وجالوا فيه وصالوا ؟ ألا

ترى أن جوامعك قد تتسع حتى لأضعف سلطان بويهي كبختيار، الذي كان يحول مجالسه مع الوزراء والقواد إلى نحيب وعويل وشهيق حزنا على غلام جُنَّ عليه وضاع منه ؟ ألست أسألك بالحق ؟

ــ بلى يا مولاي ...

ــ إذن أين تركت تفردي وتألقاتي ؟ وأنى لك بتاريخك أن ترصع بي ذاكرة الزمان والأجيال ؟

ــ إني، يا مولاي، ما أوتيت من العلم إلا قليلا، وفوق كل ذي علم عليم !

ــ علمك هذا قليل أكثر مما يلزم، وفقير إلى العمق والتأويل، وقد يضر كثيرا ولا ينفع.

ــ ومّا الحيلة في رفعه إلى ما تريده الحضرة وترضاه ؟

ــ أن تجتهد، يا مختار، ولا تألو، وأن تؤول حتى تعرق وتتعب، وأن تفتح حواسك كلها لتتجاوز القشور إلى الألباب وتلقي المعاني المفيدة والدلالات الجميلة، وإن بقيت دون هذه الأبواب، فأنت وأهل الظاهر والأوساط على حد سواء، لا تعلو على كرور الأيام ولا تفلح إلا بالصدأ والنفايات.

ــ وهب، يا مولاي، أني اجتهدت حتى نتأت عروقي واصفر وجهي، فلم أجد غير ما وصفته، ولم أتأد إلى غير ما قيدته وأبرزته. فلا محالة أني راجع إلى رحاب متعتي واحتفالي : رحاب السلطة والجاه واللمعان ؛ رحاب سألت البلاد عنها، فدلتني على عاصمة ملكك، وسألت عاصمتك عنها، فأشارت إلى بلاطك يا مولاي. وفي هذا البلاط العامر وجدت ظالتي المنشودة، وجدت قبلة وظائف القلم والسيف والمال كلها مجتمعة على التقرير وصنع الأحداث. كل امرىء ميسر لما خلق له، وأنا لم أيسر إلا لخدمتك يا مولاي، كما خدمت سلفك العظيم، أروي عنك وأحكي، وأرد كل شيء إليك. لذا تراني متعلقا لا بالعامة والطغام، ولا بمعاشهم وأعشابهم ومعادنهم الوضيعة، بل بالأحجار الكريمة والخيل المسومة والأنعام، وبالنباتات النادرة والنافعة في صحتك، يا مولاي.

ــ بلاطي، يا مختار، محل انجذابك وحماساتك بقدر ما هو مبعث دوارك وعماك عما سواه.

ــ لكن ولوعي بالبلاط وما يدور في فلكه من خيرات وأنوار لا يمنعني، يا وهاب، من حشر مَن ترمز إليهم في هوامش عصيانهم، أو في الكوارث العظام والآيات الجسام، من زلازل وحرائق وقحوط وطواعين ...

ــ تريد لذاكرة الرعية أن تزخر بي وتشع، وأن لا تجد حيثما ولت وجهها إلا وجهي.

ــ وكيف لا أريد لها ذلك، والعباد في بلادك الشاسعة قد فاضت عليهم تألقاتك وامتحاناتك وطوقتهم تطويقا !

ــ لكن الرعية، يا مختار، هي اليوم غير ما عهدت وأردت، إنها أمست تكثر الدالة علي بالقدح والتقريع، وتنفضني من ذاكرتها نفضا. ألم تر إلى بطائقها كيف تعددت وانتشرت، وإلى عرائضها كيف تلطخت بها حيطان المدينة والأبواب ! لقد توقعت من رعيتي كل مكروه إلا مكروه الطنز والنكتة.

ــ التاريخ، يا مولاي، لا يكتب ببطاقات الرعاع وعرائضهم، ولا يستوي بأعمالهم وترهاتهم. التاريخ هو ما أكتبه وتمليه علي بتوجيهك ووحي من الذي استخلفك في الأرض على العالمين.

ــ البطائق تهزأ بتاريخك يا مختار، وتثأر منك ومني. البطائق تكتب تاريخا آخر لا أراه يذكرني إلا بالهجو والقبيح. لو قرأتَ بعضها لأدركت ما أخشاه، واحدة ترد نسبي إلى حماري، وثانية تدعي أني أراود أختي عن نفسها، وثالثة تشهر بنظري إلى عورات الغلمان وصبيان الدار وترميني باللواط.

كان الحاكم كلما قال بمضمون بطاقة، مال على المسبحي وهمس في أذنه كلمات، فيقفز هذا الأخير جالسا ويستلطف الله. وأضاف الخليفة قائلا :

ـــ هذا فضلا عن تلك التي تنفق أعتى البلاغات في تصوير جنوحي إلى سفك الدماء وهتك الأعراض ... لو نظرت مرة في ما يحمله إلي مظفر في مظلته من بطاقات الشؤم والخزي، لغرّقت نفسك في النيل أو فكرت معي في سبل الانتقام.

ـــ كلام الغوغاء، يا مولاي، يرد إلى الغوغاء، وبطائق الدعارة والبغي تعود بعد وجيز الوقت نسيا منسيا وهباء. وهذا ما علمنا التاريخ إياه، وهو خير معلم وأقوى دليل.

ـــ ورطتي اليوم ليست مع التاريخ، بل مع نفسي المحزونة. لقد هنت يا مختار، وبخست وتجرثمت، فصرت أضمر صيحة لو أطلقتها لانهر القصر والجوار، وأغذي فكرة لو نفذتها لأتت على مصر ومن عليها.

ـــ لقد فات أن سجلت في تاريخي، يا مولاي، أن الحضرة في الربيع الأول من سنة خمس وتسعين وثلثمائة :

> «أمرت بشونة تحت الجبل ملئت بالسنط والبوص والحلفاء ؛ فتخوف الناس كافة، من يتعلق بخدمة الدولة من الأولياء والقواد والكتاب، وسائر الرعية عن العوام. وقويت الشفاعات وكثر الاضطراب، فاجتمع سائر الكتاب والمتصرفين من المسلمين والنصاري، وخرجوا بأجمعهم في خامسه إلى الرياحين بالقاهرة ؛ وما زالوا يقبلون الأرض حتى وصلوا إلى القصر، فوقفوا على بابه يدعون ويتضرعون، ويضجون ويسألون العفو عنهم، ومعهم رقعة قد كتبت عن الجميع، ثم دخلوا باب القصر وهم يسألون أن يعفى عنهم، ولا يسأل فيهم قول ساع يسعى فيهم، وسلموا رقعتهم لقائد القواد، فأوصلها إلى الحضرة، فعفوتَ عنهم وأمرتهم على لسان قائد القواد بالانصراف والبكور لقراءة سجل بالعفو عنهم ؛ فانصرفوا بعد العصر. وقرىء من الغد سجل كتب نسخة المسلمين ونسخة للنصارى ونسخة لليهود بالأمان والعفو عنهم» (21).

بدت على الحاكم فرحة جنونية، وقال بلهجة حادة :

ـــ نعم ما ذكرتني به يا مختار ! وتتذكر أيضا أني أحرقت الشونة تمتيع ناظريَّ بمشهد النار. كان الأمر لهوا ومزاحا في تلك الأيام، أما ناري المقبلة فلتعريض البطائق وصانعيها للاتلاف والانتقام.

ـــ اضرم الحرائق يا مولاي، وأنا إلى جنبك أدونها بأقلام التحليل والتبرير تناسب المقام.

ـــ وأهل مصر، مرضى التعلق بالحياة، إن أتوني حبوا كالزواحف الذليلة المقهورة، فلا عفو لهم عندي هذه المرة ولا أمان ... والآن يا مختار، والليل وشيك الاندثار، عد إلى بيتك وذويك، وفي الليلة القادمة ابحث عني في قبة الهواء، بل في صحراء الهرم، واصطحب معك حميد الدين الكرماني، فإن لي به حاجة في تدقيق بعض المعاني.

* * *

ما أن أتم الحاكم كلامه حتى كان المسبحي قد أدى تحياته منحنيا، واختفى مهرولا. أما الخليفة فقد امتد في ركن وغفا قليلا، والعسس في الخارج يقيمون عليه حراسة متراخية.

في الليلة التالية، كان المسبحي والكرماني في الموعد بصحراء الهرم جالسين في خيمة أمام الحاكم، الذي كانت تبدو عليه علامات الطمأنينة والهدوء والميل إلى التأمل. ولم تكن هذه العلامات وليدة لطافة المناخ ورقة الأنسام فحسب، وإنما أيضا بفعل الهيبة التي كانت للكرماني في علو جسمه وتوهج وجهه وعمق كلامه.

قال الحاكم بعد أن ملأ صدره بالهواء وترنح في جلسته :

ــ أهلا بحجة العراقين وفيلسوف الدعوة الفحل. ماذا دهاك طوال غيبتك عني، وأنا أحوج ما يكون إلى عارف بالحدود العلوية والسفلى وأعطش من رمل إلى ماء الحقائق ؟

وضع الكرماني يده على قلبه، وألقى على سائله نظرة ود حزينة، وقال :

ــ مولاي إني لا أنصرف عنك إلا إليك، ولا هم لي ولا شغل إلا الدعوة المباركة وإصلاح ما تداعى منها. فإني، والحق يقال، لا زلت أرى الديار والجزائر كما وصفتها للحضرة المقدسة منذ ما يزيد عن حولين :

> «السماء قد أظلت بسحاب عميم، والناس تحت ابتلاء عظيم، والعهد في الرسوم السالفة قد نقض، وعن أولاء الدين بما كسبت أيديهم قد أعرض، والرسم في عقد مجلس الحكمة جريا منهم بالاحسان قد رفض، والعالي قد اتضع، والسافل منهم قد ارتفع. وشاهدت أولياء الدعوة الهادية بسط الله أنوارها، والناشئين في عصمة الامامة وأولي ولائها قد حيرهم ما يطرأ عليهم من هذه الأحوال التي تشيب لها النواصي، وبهرهم ما تجدد لهم من الأسباب التي لا يهلك بها إلا أولو النفاق والمعاصي، وهم يومئذ يموت بعضهم في بعض، ويرمي كل منهم صاحبه بفسق ونقض، تتلاعب بهم الأفكار الردية، والوساوس المردية، ثم لا يعلمون ما أظلهم في الدخان المبين، ولا ما ألم بهم من الامتحان المستبين، فصار البعض منهم في الغلو مرتقين إلى ذراه، والبعض في النكص على أعقابهم تاركين عصمة الدين وعراه، والقليل منهم قد تزعزع أركان اعتقادهم، وما قبلوه من الدين باختيارهم وارتيادهم، وهم على شفا انحلال وحؤول واختلال، وأعناق أولي الطرفين من الأبالسة إلى اختلاسهم ممتدة، وهممها إلى اصطيادهم عن اعتقادهم محتدة، والآحاد منهم قد رضوا من أنفسهم لأنفسهم، إذ تخلصت نفوسهم مكتفين بقول الله تعالى ﴿لا يضركم من ضلَّ إذا اهتديتم﴾ (22).

قال الحاكم بامتعاص غير مكتوم :

ــ لا تذرذر الملح في الجرح يا حميد الدين، فهذا كلام أتاني منك بعد فوت الأوان، وتكرره الآن على مسمعي والأوقات صارت تعد عليَّ والأنفاس. فكيف لي اليوم أن أفتح الصراع مع دعاتي وأنا مجد في إخماد قلاقلي وصراعاتي ! ألم تر أني تركت الأعيان والكبراء يتغطرسون بأوسمتي وألقابي ويتمخترون، فلم أعد أجردهم منها حتى يشتروها باستمرار مني ؟ ألم تقرأ سجل أماني لأهل الذمة بالعودة إلى بناء ما هدمت من كنائسهم وإقامة أعيادهم شعائرهم ؟ ... تعب أنا يا حجة، ومتشنج ومريض بأقوال ناس الفسطاط.

خرج المسبحي عن صمته ولفق جملة متلعثما :

ــ حالة الأرهاق والانهاك، يا مولاي، حالة يجربها كل عظماء الزمان ومدبري شؤون الأمم.

واستأنف الحاكم كلامه، غير آبه بكلام المؤرخ :

ـــ آه كم هي عارمة رغبتي في عمر آخر، لا لكي أحكم، بل لكي أكتب ! وهل تدري، يا حميد الدين، ما أريد أن أسود به الأوراق ؟ كل ما لم يدركه هذا المؤرخ ولم يره، وكل ما غاب عن أسفاره الثقيلة من صيحات كامنة وصدوع وحقائق ... فعد مثلا إلى صباي لترى معي ما أراه : في بساتين اللؤلؤة سنديانة خالدة شامخة يقال إنها فرعونية المنبت والمرجع، كنت، وأنا دون العاشرة، أعتليها كل صباح وأقضي ساعات أطلي غصونها الفارعة بالدبق المبثوث بحبات الزرع، ثم أختفي وراء غصن ملفوف بالأوراق. فلا ينتصف النهار حتى تكون الغصون الدبقة قد اكتظت بضحاياي من الطيور والحشرات، فآخذ القريبة منها فأخنقها أو أذبحها، وأنال الأخرى بهراوة ساحقة. وكانت قطط القصر لا تتأخر عن اجتماعها من تحتي لا لوثم تأتيها من عندي، وكثيرا ما كنت أقتل القط المغالي في الأكل والسطو. وبقيت على عادتي هاته زمنا إلى أن أتاني ذات يوم بورجوان، فأنزلني من السنديانة وأخبرني بموت أبي، ثم وضع التاج على رأسي وقبل لي الأرض وبايعني هو والناس على الخلافة. وكنت، وأنا أخضع لمراسيم التنصيب، أودع الطيور والحشرات، وأتنازل حزينا مكرها عن عرشي في مملكتها، طالبا عزائي وسلواني في أن يمنحني عرشي الجديد على الناس نفس المشاغل واللذات ... هذه الذكرى، التي لم يأت مؤرخي إلا بقشورها، أرغب في الانكباب عليها كتابةً، لأنها فاتحة ما تعاقب عليّ من أحلام مزعجة وهواجس مرعبة، سعيت بها بين العباد، أرفعها عنهم عند الفرج والغبطة، وأحققها فيهم عند الشدة والظلمة.

أظهر الكرماني بعض التضايق، ثم اعتصم بتؤدته ووقاره، وقال :

ـــ مولاي، إني لا رأى، من جهتي، في هذه الذكرى إلا دليلا آخر على أنك الامام قائم الزمان، المخاطب في آية الله الكريمة : ﴿فارتقب يوم تأتي السماء بدخان مبين، يغشى الناس هذا عذاب أليم﴾، فما بُعثت إلا كما بعث الأنبياء والأئمة من قبلك، تحير بأفعالك الأفهام، وتمتحن بها بواطن الأنام ...

ـــ كلامك يا حميد الدين، ككلام كل الحكماء، يأتي وقت الأفوال وبعد الأوان. أين نحن الآن من حدودنا العليا والسفلى ؟ أين نحن من موجوداتنا وعقولنا وأفلاكنا ؟ أين نحن من مرموزات أحاديثنا وأعدادنا ومن حسابات جملنا ؟ تصدع الصرح يا حجة، وهوى عالمنا الجرماني فوق رؤوسنا فقاعاتٍ وطيوفا فانية.

ـــ وحق من لا ضد له ولا مثل، المستحيل على الحواس والادراك، ما أضعف الدعوة إلا دعاة الغلو والطمع والشره، أولئك الذين يستظلون بنور الحضرة ويقضون الأمور عوجا، يجوبون الجزائر والديار وألسنتهم تلوث قول إمامنا جعفر الصادق : «ومن مضت له سنة فلم يصلنا من ماله بما قل أو كثر، لم ينظر الله عز وجل إليه يوم القيامة، إلا أن يعفوَ»، ويضربون عن ذكر قوله : «من أذاع سرنا، ثم وصلنا بجبال من ذهب، لم يزدد منا إلا بعدا» ؛ ومن أذاع سرنا ونشره على الأرصفة والشوارع غير دعاة الخروقات والمستحيلات ! من غيرهم عرضوا دعوتنا للقدح ولدوس أقدام الناس والدواب ! من كبيرهم إلى دنيهم تراهم يلغطون بأن شَعر مولانا دليل على ظواهر التنزيل، وصوفه دليل على ظواهر التأويل، وحماره دليل على أنه الناطق، وغير هذا من الترهات التي يتلقاها المصريون بالهزل والتنكيت ...

كان الحاكم شارد الذهن وبرما بما يسمعه، وقال مقاطعا :

ـــ لا تحدثني يا حجة في المستحيل على الاصلاح ... ثم إن الأخرم مات مقتولا، وحمزة والدرزي فرا بالعقيدة إلى جبال الشام، فلا أمر لي اليوم ولا آزمة إلى مع نفسي الكلية. وهذه النفس باتت تعذبني

وتسألني : «أيها المودِّعُ للحُكم الذاهبُ نحو الختم، هل في عهدك لمّا سُسْتَ وافقتكَ النجومُ وأجرام الفضاء، أو فاضت عيناك ــ يوما ــ دموعا وفرحة، وتمَّ لك الابتسام ؟ هل أتتك لحظةُ خفقتَ فيها ورفرفتَ جالبا إليكَ الحمام، أو كنتَ كمن ضاجعَ وانتشى فراحَ ينشرُ السلام ؟»، وهل لي، يا حجة، أن أجيب بغير الحق ؟ والحق المحصل الذي لا غبار عليه ولا تزويق، أني عشت، طوال حياتي الهوجاء، أحمل في رأسي عبء نعش السماء، وأؤدي دوار الفصول نزيفا وعياء ... ليس لمن يغوص ويتعمق أن يحكم ويسوس، ليس لمن يوغل ويغور أن يبقى في أوساط الأمور، أو عند حدود العموم. الحق، يا حجة، أني دخلت في التضاد ونزلت حتى صرت طرفا فيه وليس سيدا : ضربتُ الرعية بآيات، فرمتني بأضعافها ؛ أقمت أعيادي ومواسمي فأقامت نقائضها ؛ دفنت الأخرم بالتكريم، فدفنت قاتله بتكريم لا يضاهي. أنا لها وهي لي بالمرصاد، تبادلني الجد بالهزل والردع بالبطاقات.

بدا الكرماني قلقا لما آلت إليه نفس الحاكم الكلية، وخائفا مما قد يأتيه من جديد الأفعال المظلمة، فاستجمع قواه، وقال محاولا ما استطاع تهدئة الخليفة وتلطيف خاطره :

ــ لم يضع بعد كل شيء يا مولاي. لك أن تطوي الماضي بما عليه، وأن تبعث إلى رعيتك بدعاة جدد توصيهم بما أوصانا به إمامنا الصادق : «حببونا إلى الناس، ولا تبغضونا إليهم». ولا تنس أن تتمثل دوما حديث نبينا المصطفى عليه السلام : «لو لم يبق من الدنيا إلا يوم واحد لطوّل الله ذلك اليوم، فيخرج من ذريتي من يملأ الدنيا عدلا كما ملئت جورا». وهذا حديث عزيز جليل، كاف وحده لامداد مولاي بالفرج بعد الشدة والأمل بعد اليأس.

نهض الحاكم واقفا، وخرج إلى عتبة الخيمة حيث شرع يملأها بخطوات عصبية، وقال.

ــ الرعية، يا حجة، لم تعد من الصنف الذي يطيق انتظار العدل إلى آخر يوم في الدنيا، ولم تعد تريد امتحانا ولا اختبارا، الرعية اليوم صارت تستعجل العزة والانصاف، وتطلب التمتع بالانعام حالا. وأنا ليس لي حيلة معها ولا قوة. فهل أخرج فأخاطبها كعيسى : «أنا ابن من في السماء» ؟ أو أهددها صائحا : «أنا الطور، والكتاب المسطور، البيت المعمور. أنا صاحب البعث والنشور. أنا إمام المتقين، والعلم المبين، ولسان المؤمنين، وسند الموحدين ... »؟ والله، لو فعلت هذا وما شابه لتلقاني السكان بالتطبيل و «التغييط»، مرددين كلامي بلحن الاستهتار والتنكيت، راقصين بالبطون وعلى «واحده ونص». إذن كفانا لغوا ومناظرة ! ولا مفر لي ولا مخرج من أن أكون النار المتقدة، التي تطلع على الأفئدة ... غدا يا مختار، إلحق بي ليلا في الجبل المطل على الفسطاط العاقة الملعونة، فتكتب ثمة أروع صفحة من تارخك ... أما أنت يا حميد الدين، فيؤسفني عجزك عن إراحة عقلي وشفاء كربي وغليلي. فتعلم، رعاك الله، أن تأتي بأفكارك في الوقت ومع الأوان، لا خارج الفعل وأحكام الزمان.

كان الحاكم، وهو ينطق بآخر كلماته، قد امتطى جواده واتجه نحو قصره، متبوعا بعسسه وركابيته، تاركا جليسيه يؤديان التحية في حيرة وذهول ...

* * *

في عشية اليوم الموعود كان الحاكم في جبله كالمجنون، يشبع الأرض خطوات وركلا، ويوجه نحو الفسطاط إشارات التوعد والتهديد. وحين يكل ويتعب يتهاوى قاعدا، ويهمهم قائلا :

في هذه الليلةِ بين أحضانِ هذا الجبل :
سأسكُر سكرةً عاليةً غريبه،

أحبُّ بها وأهوى نيرانيَ الحبيبه.
سأسكرُ بالفقاعِ وشتّى الأعشابِ العجيبه،
وروحي في برجها يبلورها أريجُ النبتِ وضوءُ القمرِ،
ويؤنسها الطير الحشراتُ وصمتُ الحجرِ.
سأسكرُ حتى أستوي ويثورَ وجدي،
فأعطي للعبيدِ بعضَ ما عندي،
ثم امتحنُ الناسَ في الباطنِ والبيوتات
بلهيب ناري وأجيج عجاجي،
تقود خطوي بينهم روائح القدحِ والبطاقات.

ولما نزل الظلام وخيم، كان الحاكم سكران حتى الثمالة، وأكابر العبيد على مقربة منه، ينتظرون أوامره إليهم وكلامه. وردد الحاكم مع نفسه مرارا : فرق تسد، واضرب فريقا بفريق يدعوك كل الفرقاء إلى حضرة التحكيم فالحكم بأمر الله وأمرك ... هكذا الرأي الآن والسلوك. ثم صاح بأعلى صوته : يا أيها العبيد مهدوا لي مصر، وسووا أعوجاجها. فهي اليوم لكم لكي تحرقوها وتنهبوها، انتقاما لما اقترفته في حقي من فادح الهزل والسخرية، ولا خلاص لها مني ومنكم وقد تفرعن أهلها عليّ وتطاولوا. ولو قدرت لأرسلت عليهم الطوفان والجراد والقمل والضفادع والدم، أو لتركت جلدوهم كلما نضجت بدلتهم جلودا غيرها.

> و«استدعى الحاكم القواد والعرفاء، وأمرهم بالمسير إلى مصر وضربها بالنار ونهبها، وقتل من ظفروا به من أهلها، فتوجه إليها العبيد والترك والمغاربة وجميع العساكر، وعلم أهل مصر بذلك فاجتمعوا وقاتلوا عن نفوسهم. وأوقعوا النار في أطراف البلد، فاستمرت الحرب بين العبيد والعامة والرعية ثلاثة أيام، والحاكم يركب كل يوم إلى القرافة، ويطلع إلى الجبل ويشاهد النار ويسمع الصياح ويسأل عن ذلك، فيقال له : العبيد يحرقون مصر وينهبونها، فيظهر التوجع، ويقول : لعنهم الله ! من أمرهم بهذا ؟ فلما كان اليوم الرابع اجتمع الأشراف [والشيوخ] إلى الجوامع ورفعوا المصاحف وضجوا بالبكاء وابتهلوا إلى الله تعالى بالدعاء، فرحمهم الأتراك ورقوا لهم وانحازوا إليهم وقاتلوا معهم، وكان أكثرهم مخالطا لهم ومداخلا ومصاهرا، وانفرد العبيد وصار القتال معهم ؛ وعظمت القصة وزادت الفتنة، واستظهرت كتامة والأتراك عليهم، وراسلوا الحاكم، وقالوا : نحن عبيد ومماليك، وهذا البلد بلدك وفيه حُرَمُنا وأموالُنا وأولادُنا وعقارُنا، وما علمنا أن أهله جنوا جناية تقتضي سوء المقابلة، وتدعو إلى مثل هذه المعاملة. فإن كان هناك باطن لا نعرفه فاخبرنا به، وانتظرنا حتى نخرج بعيالنا وأموالنا منه، وإن كان ما عليه هؤلاء العبيد مخالفا لرأيك فأطلقنا في معاملتهم بما يعامل به المفسدون والمخالفون. فأجابهم بأنه ما أراد ذلك، ولعن الفاعلَ له والآمرَ به، وقال : أنتم على الصواب في الذب عن المصريين، وقد أذنت لكم في نصرتهم، والايقاع بمن تعرض لهم. وأرسل إلى العبيد سرا يقول : كونوا على أمركم ؛ وحمل إليهم سلاحا قواهم به. وكان غرضه في هذا أن يطرح بعضهم على بعض، وينتقم من فريق بفريق. وعَلِم القومُ بما يفعل، فراسلته كتامة والأتراك : قد عرفنا غرضك، وهذا هلاك هذه البلدة وأهلها وهلاكنا معهم ؛ وما يجوز أن نسلم نفوسنا والمسلمين لفتك الحريم وذهاب المهج، ولئن لن تكُفّهم لنحرِقنّ القاهرة، ونستنفرن العرب وغيرهم ؟ فلما سمع الرسالة، وكانوا قد استظهروا على العبيد، ركب حماره ووقف بين الصفين

> وأومأ للعبيد بالانصراف فانصرفوا، واستدعى كتامة والأتراك ووجوه المصريين واعتذر إليهم، وحلف أنه بريء مما فعله العبيد، وكذب في يمينه، فقبلوا الأرض بين يديه وشكروه، وسألوه الأمان لأهل مصر، فكتب لهم، وقرىء الأمان على المنابر، وسكنت الفتنة وفتح الناس أسواقهم وراجعوا معايشهم، واحترق من مصر مقدار ثلثها، ونُهب نصفها. وتتبّع المصريون من أخذ أزواجهم وبناتهم وأخواتهم، وابتاعوهنّ من العبيد بعد أن فضحوهنّ، وقتل بعضُهنّ نفوسَهنّ خوفا من العار. واستغاث قومٌ من العلويين الأشراف إلى الحاكم، وذكروا أن بعض بناتهم في أيدي العبيد على أسوأ حال، وسألوه أن يستخلصَهنّ، فقال الحاكم : [انظروا] ما يطالبونكم به عنهنّ لأطلقه لكم ؛ فقال له بعضهم : أراك الله في أهلك وولدك مثل ما رأينا في أهلنا وأولادنا، فقد اطرحتَ الديانة والمروءة بأن رضيتَ لبنات عمّك بمثل هذه الفضيحة، ولم يلحقك منهن امتعاض ولا غيرة. فحلُمَ عنه الحاكم وقال له : أنت أيها الشريف مُحرج ونحن حقيقيون باحتمالك وإلا عضبنا عليك وزاد الأمر على الناس فيما يفجؤهم به حالا بعد حال من كلّ ما تنخرق به العادات وتفسد الطاعات» (23).

قضى الحاكم أياما في قصره قرير العين ظاهريا، وحال نفسه أميل إلى انشراح مهزوز وهدوء مشوب بالحذر. فكان يكثر من الجلوس في دهن البنفسج، مرددا منشدا :

هكذا يتأتى تضييقُ الجرحِ وذاكرةِ الهوان ،
بذاك المنظرِ المكتظّ بالنيرانِ الطليقةِ المتّقده ،
بهذا الهبوطِ إلى الذعرِ المستبدِّ بالوجوهِ والأفئده ،
وهذا العقابِ بالدخانِ والمشيمِ واندلاعِ الأرمده.

هوامــش

20. ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة** ... ط. القاهرة 1933، ج 1، ص 229 — 230.

21. المقريزي، **اتعاظ الحنفا** ... ط. القاهرة 1972، ÷2، ص 54 — 55. والراجح أن المقريزي ينقل الخبر عن المسبحي الذي لم يصلنا تاريخه.

22. الكرماني، رسالة «مباسم البشارات بالامام الحاكم بأمر الله»، منشورة في كتاب **طائفة الدروز** لمحمد كامل حسين، دار المعارف بمصر 1962، 55.

23. **النجوم الزاهرة** ... ج 2، ص 181 — 183.

* فصل من رواية للمؤلف بعنوان «مجنون الحكم بأمر الله» نالت جائزة «الناقد» للرواية ينتظر أن تصدر قريبا.

محور العدد :

قراءة جمالية في رواية سياسية

صلاح فضل

يبدو أن العلاقة بين الجمالي والسياسي معقدة إلى درجة كبيرة، فلا يكفي أن نقول إن الخطاب الروائي السياسي يثير في المادة اهتماما غير جمالي في جوهره، أو أن السياسة تعتمد على المتغيرات التي سرعانَ ما تنطفيء، لأن العمل إذا كان مستوفيا للشروط الفنية فلابد أن يستقطب عند تلقيه اهتماما غير موقوت ولا نضجي بما يكمن فيه من أدبية شعرية. وعندئذ تتصل به دائرة الوعي الجمالي بما يتجاوز معطياته المباشرة. ومن هنا فإن القراءة السياسية التي تعودنا عليها للأعمال الأدبية كثيرا ما تهدر أبقى وأنضر ما فيها، تهدر خصوصيتها ذاتها. أما القراءة الجمالية، ومعذرة لهذا التعبير ؛ فكل قراءة نقدية جمالية إلى حد ما، فهي التي تستنفذ العمل السياسي من دائرته المباشرة العجلى، استكشافاً لمكوّناته الحميمة التي تضمن له فعالية فنية وكفاءة أدبية مستمرة.

ومع أنه قد قيل، بأن كل ما يحدث في الحياة، بمستوياتها المختلفة، من اجتماعية واقتصادية وثقافية، يَصُبُّ في مجرى السياسة العميق ويعكس تياراته، إلا أنه يجدر بنا إقامة بعض الخطوط الفاصلة بين الأعمال الأدبية التي تهيمن عليها هذه التيارات، وتلك الأعمال الأخرى التي تستجيب للعوامل الوسيطة ؛ خاصة في دوائرها الفردية، مما لا يجعلها قابلة لأن تشف بسهولة عن تيارات الأعماق الكامنة تحتها.

ويمكن أن نقدر في هذا الصدد بفكرة «المؤشر» لتمييز الروايات السياسية على أساس أنه كلما تعددت المؤشرات المباشرة إلى المواقف والأحداث والشخصيات القائمة خارج النص بأسمائها في مرحلة تاريخية محددة، كلما صبغت العمل تدريجيا بصبغة سياسية تصل إلى درجة الاكتمال عندما تصبح هي المسؤولة في داخل السياق الروائي ذاته عن مصائر الأشخاص والأحداث وتحولاتها، وعندئذ تقوم هذه المؤشرات بالربط السببي بين منطق الحياة ومنطق الفن القصصي. فإذا تكثفت هذه المؤشرات ــ دون أن تكسر قشرة العمل الفني ذاته، بل تزيدها صلابة في الحقيقة ــ تراءت عبرها علاقات عديدة، مباشرة وزاخرة، بين سياق النص وسياق التاريخ.

ورواية نجيب محفوظ «يوم قتل الزعيم» التي نود الشروع في قراءتها بهذا المنظور، سياسية من الدرجة الأولى، لأنها ابتداء من العنوان، تعرض لشخص الحاكم، تدور في الزمن السياسي، في ذروة احتدامه ؛ قبيل مصرع هذا الحاكم الذي تخلع عليه عندئذ ــ بمفارقة بادهة ــ لقب الزعيم. وتنفيه في الوقت ذاته. وهي إذ تقدم الموقف السياسي في جذره الاقتصادي المباشر ؛ في الانفتاح وما نجم عنه من اهتزاز الأبنية الاجتماعية وتخلخل العلاقات الانسانية، تقدمه كزلزال يحتل صدر الرواية ويشغل عالمها ؛ تؤثر أن تقدم العنصر الاشاري الثاني، وهو شخص الحاكم، عبر وعي الأبطال المباشرين، عندما يقيمون في مفارقة أخرى بارزة بينه وبين الحاكم المضاد له، وهو عبد الناصر، مقارنات مستمرة تنتصف فوقها الخيمة السياسية وبوسعنا أن نقول منذ البداية أن هذا النوع من القصص يختلف بالضرورة عن التاريخ في أساليبه، وإن كان يَصُبُّ في مجراه الواسع في نهاية الأمر ، وهو أقرب ما يكون إلى هذا القصّ الصائب الذي ما لبث

«فَرَايْ» يتغنى به ويدور حوله ويقول عنه «يبدو أن لكل مجتمع إنساني شكلا متميزا من الثقافة اللغوية تحتل فيه الحكايات والروايات مكانا بارزا على أن بعض هذه الحكايات تبدو أعظم أهمية من غيرها ؛ إذ تمثل ما يتعلق بمجتمعها في الدرجة الأولى ؛ فتصلح حينئذ لشرح جملة من الخواص الجوهرية المتعلقة بالدين والقانون والأبنية الاجتماعية وظروف البيئة والتاريخ والكونيات. ويبدو كما لو كانت بعض الحكايات الأخرى أقل أهمية وجدوى لأنها تُرْوَى من قبيل قضاء الوقت والتسلية وإشباع بعض الحاجات التخييلية للجماعة. وإن كانت الروايات الهامة هي أيضا تخييلية، لكن بشكل عرضي، فهي أولا تنقل نوعا من المعرفة الخاصة، هذا النوع الذي كان يسمى في لغة الدين بالوحي» (1).

لكن المدخل الذي نريد أن نطل منه على عالم هذه الرواية ليس مضمونيا كما يغرينا «فراى» وإنما هو تقني أساسا، وقد تم اختياره استجابة للنص ذاته، إذ يبرز فيه عنصران مسيطران، انتبهنا إلى أحدهما ونحن نختبر العنوان وهو «المفارقة» أما الآخر فلا يلبث أن يفرض وجوده علينا خلال القراءة وهو «الايقاع»، وسنرى أن الطريقة التقنية المؤلفة من جدل هذين العُنْصُرَيْن هي التي تغطي شبكة العلاقات الروائية في النص وتُفَسِّر إلى حد كبير كفاءته الفنية وجماله المؤثر.

يرتبط إيقاع الرواية بسرعة عرض الأحداث فيها، مما يقتضي بالضرورة مقارنة زمنين حتى يمكن أن نحكم بالسرعة، وهما على وجه التحديد زمن الحكاية كما تحدث عادة، وزمن القصّ كما يتمثل في النص. وهذا ما انتهى إليه نقد السرديات منذ شرعه الباحث الألماني «موليز» في منتصف هذا القرن. ولكن التطور الأخير الذي شهدته البحوث السردية قد أدى إلى مراجعة هذا المقياس لعدم دقته وصعوبة ضبطه واعتماده على عنصر خارجي غير قائم في العمل الأدبي ذاته ؛ وهو الواقع الذي تحيل إليه العادة.

ومن ثم فقد اهتدى الباحثون إلى نموذج آخر لقياس الايقاع يعتمد على مدى سرعة عملية القص ذاتها، وذلك بأن تؤخذ لحظة المشهد الحواري الذي يرد أثناء السرد باعتبارها نموذجا لتطابق الزمنين، وحالة قصوى من تعادل القول مع الفعل، ثم يقاس على نمطها التباين بين هذه الأطراف كثافة ورهافة ؛ بحيث نصل إلى سلم للايقاع مكوّن من خمس درجات هي :

1. الحذف، وذلك عندما يعمد الروائي إلى عدم ذكر أحداث يفترض أنها لابد وأن تقع بين الأحداث المذكورة، لكنه لا يكاد يشير إليها. مثل أن نضيف في مشهد أول فتاة تمضي مع خطيبها للنزهة، ثم يخرجها في المشهد التالي وهي تصطحب طفلها، مما يعني أنها قد زفت ومرت شهور الحمل وينمو الطفل حتى يصل إلى السن التي نراها، دون أن يتوقف للاشارة إلى كل ذلك، بل يحذف من النص.

2. الاختصار، وهو الصيغة المُثْلَى التي يلجأ إليها الكتاب عادة لاختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة، والتركيز على ما يجنيه منها، مما توخى عادة بالتكثيف وسرعة إيقاع الزمن في الحكي.

3. المشهد، وهو الذي يتعادل فيه الزمنان ؛ زمن الحكاية وزمن القصّ كما يتجسد عبر النص ذاته، لا طبقا للوقت الذي تستغرقه الكتابة، فهو نسبي ولا يجدي قياسه، ولا للوقت الذي تشغله القراءة، لأنه أيضا نسبي ويعسر القياس عليه، ولكنه يتجلى في القطع الحوارية.

4. التباطؤ : ويتمثل في تلك اللحظات التي يؤثر فيها الكاتب أن يقوم بعمليات استبطان لدخائل شخصية وإغراقه في وصف خواطرها النفسية ومحاتها الذهنية خلال صفحات طويلة لا تكاد تتحرك فيها الأحداث الخارجية، ويدخل في ذلك قطع الوصف التي لا ترتبط بوعي الأشخاص فلا تشغل حينئذ مساحة زمنية في الروَاية.

5. التوقف : فإذا ما وصل هذا التباطؤ إلى منتهاه، وتوقف زمن الحكاية المروية وظل الكاتب يشغل صفحات أخرى في الوصف والسرد فإن ذلك ينتهي إلى استطالة زمن القصّ مع انعدام مقابله من زمن الحكاية، وهذا عكس الحالة الأولى الخاصة بالحذف والتي يتحدد فيها زمن الحكاية مع انقطاع الحكي (2).

لكن هذا النموذج النظري للايقاع لا ينبغي أن يظل مصمتا أمام منظور الأعمال الفنية ذاتها، بل علينا أن نعدله ونحوره، ونوجه مساره بما يتفق مع طبيعة الأعمال المدروسة. وأول ما يثير الاهتمام عند بحث الايقاع في رواية «يوم قتل الزعيم» أنها ليست تقليدية تحكي الأحداث بطريقة متسلسلة لا يصيبها سوى «التقطيع» في شريط الزمن. بل تعمد إلى توظيف منظور الشخصيات في مستوى راق من تيار الوعي، مما يجعل قياس الزمن فيها بالغ الصعوبة، لأن قدرا كبيرا منها لا نستطيع أن نمسك بأطرافه، ولأن معظم المواقف واللحظات تتراكب من منظور شخصيات أخرى في وحدات متوازية مما يجعل الزمن ذاته مستثمرا في عدة مستويات ترتبط بعمق الأحداث لا بسطحها. من هنا يبدو أن أقرب سطح للنص نستطيع أن نختبره إنما هو مستوى التوالي الكتابي لوحدات القصّ، كمدخل لالتقاط الايقاع العميق للرواية من ناحية، وكمُثِير لاهتمام القارىء ينبه حساسيته لادراك المنظومة الكامنة في المتواليات النصية، ويضمن فعاليتها الجمالية من ناحية أخرى.

وقبل أن نشرع في محاولة رصد إيقاع كل من المستويين الكتابي والزمني في هذه الرواية لابد أن نتوقف قليلا عند دلالة هذا الشكل الذي يعتمد على منظور ثلاث شخصيات تتبادل القصّ فيما بينها بنظام لا يتسرب إليه الخلل، بل يمثل ذروة ما ينتهي إليه المؤلف من الصرامة والضبط والدقة. ولنتذكر في هذا الصدد كلمات أحد زعماء الرواية الجديدة «روب جرييه» عندما يقول : «من هو الراوي العليم بكل شيء، الموجود في كل مكان في نفس الوقت، الذي يرمق في اللحظة ذاتها الأشياء يمنة ويسرة معا، ويرى باطن وظاهر الأشخاص ؟ إنه لا يمكن أن يكون سوى إله (2)» لندرك أنّ نجيب محفوظ عندما يتخلى عن الاعتماد على هذا الراوي المتأله، ويعمد إلى اتخاذ منظور شخصيات محددة، يرى معها الأحداث والأشياء وحركة المجتمع فإنه يصبح فنيا أكثر نضجا وحداثة، بقدر ما يصبح فلسفيا أكثر وصفية ومادية، لا ينتقل إلى صفوف أنصار الرواية الجديدة بحيث تصبح الكلمة هي الواقع، وقد سخر من ذلك مؤخرا أمام «كلود سيمون» في القاهرة، ولكنه يطور أدواته بما يمكنه من اتخاذ تقنياتها وسيلة لأداء دلالة المتغيرات الاجتماعية في بيئة الثقافة العربية.

وعندما يستقيل المؤلف من وظيفة الراوي، فإن معنى هذا أنه لا يقول، بل يجعل شخصياته، في السرد والحوار معا، هي التي تقول، وليس هذا بالأمر الهين، فمع «العمل الذي يعم ويطبق على اللغة، فإن الكاتب يصبح من حقه أن ينحرف عن المسار الأيديولوجي، ويقتصر في دوره على أن يؤدي مهمة ضمير القول المعذب، وعندئذ فإن البداهة تهجر اللغة، كما تهجر وعي الكتاب، فإن ظلت هناك بعض القيم التي لا تزال تبدو أصيلة، فإنها حينئذ لا يمكن قولها» (4).

وروايتنا تتراوح بين ثلاث شخصيات، يبدأ «محتشمى زايد» الجد في عرض عالمه الخاص والمتغيرات التي تلاحقت عليه وعلاقته المتميزة بحفيده، ويشغل في المتوسط أربع صفحات، ثم يعقبه هذا الحفيد «علوان فواز محتشمى» فيقدم هو الآخر دنياه وحبّه وإشكالاته، ثم يأتي دور «رنده سليمان مبارك» خطيبته لتعرض نظرتها لنفس الموقف. وتعود الدورة مرة أخرى للجد ثم للحفيد والخطيبة بانتظام سبع

مرات حتى تستقر في النهاية عند تعقيب مقتضب للجد. أي أن وحدات الحكي المكوّنة لايقاع الرواية الكتابي تبلغ 22 وحدة موزعة بين الشخصيات على الوجه التالي :

ــ محتشمى زايد 8 وحدات تشغل من مساحة الكتابة 27 صفحة منها الوحدة الأولى والأخيرة.
ــ علوان فواز محتشمى 7 وحدات تشغل 28 صفحة.
ــ رندة سليمان مبارك 7 وحدات تشغل 26 صفحة تقريبا.

ويلاحظ على هذا النظام عدة أمور لافتة من أهمها :

أولا : يستخدم فيها نجيب محفوظ كما وضحنا تقنية منظور الشخصيات المتعددة المعروفة في الرواية العالمية منذ زمن سابق على الرواية الجديدة، خاصة منذ «فوكنر» الأمريكي، وهي تقنية تسمح بتقديم أحداث متعددة المستويات ومواقف مستديرة مجسدة، وقد جربها محفوظ فيه بنجاح كبير قبل ذلك، خاصة في «المرايا»، لكنه هنا يصل بها إلى درجة عالية من التركيز والاقتصاد والتراوح الصارم المنتظم.

ثانيا : يختار محفوظ محورين متعادلين يدير حولهما بنية الروائية فيما يتصل بالشخصيات ومنظورها : أولهما السن، فيقدم من ناحية الجد، وهو يمثل الجبل القديم الذي نما مع القرن العشرين وشهد أحداثه وتعاقب العصور فيه وَشَاخَ بشيخوخته، فاختزن حصيلة زاخرة من التجربة والوعي. ثم الجيل الثالث ويمثله كل من علوان ورندة اللذين يمكن جمع عمريهما معا فيما يقابل عمر الجد وحده.

أما المحور الثاني فهو الجنس، وعندئذ يختل مستوى التعادل لصالح الذكور إذ أن نسبتهم إلى الاناث 2 : 1 وهي رندة، لكن لو أخذنا في الاعتبار طبيعة المشكلة الأساسية في الرواية، وهي المسؤولية الاجتماعية والاقتصادية على المستوى العملي المباشر وصراعها مع عواطف الحب والاستقرار العائلي لوجدنا أن قسمة المنظور بين ذكرين وأنثى تغطي بالضبط نصيب كل من الجنسين في هذه المسؤولية المركبة طبقا لمنظومة القيم السائدة التي تمثل الرواية.

ثالثا : يختزل نجيب محفوظ بشكل لافت الجيل الأوسط، وهو الأب والأم، فيحيلها إلى شبحين ثانويين في الرواية، إذ يشغل كل وقتهما بالعمل الاضافي ويجعل مستوى مشاركتهما في الأحداث معدوما، فلا صوت لهما ولا فعل، وذلك ــ فيما يبدو ــ لتحقيق وظيفتين بنيويتين في صميم الرواية :

آ. إقامة تضاد واضح وفاضح بين الأجيال بإبراز مدى الخلاف الحاد بين الجد والأحفاد، ولا يتم هذا إلا بإلغاء الجيل الأوسط الذي تتقارب نسبيا درجة تحالفاته مع من فوقه ومن تحته، وسنرى أن هذا يَصُبُّ بدوره في تقنية «المفارقة» الموظفة بانتظام في الرواية.

ب. يمكن أن يعتبر هذا الحذف بمثابة بنية دالة في الرواية ؛ إذ يشير إلى إهدار طاقة جيل الثورة على وجه التحديد، فهو الذي شهد المحاولة الاشتراكية الناصرية، ورأى وشارك في عملية نقض غزلها والانتكاث فيها في عهد السادات، فكأنه بإلغاء شروعه الانتاجي والحضاري استحق بالتالي أن يؤدي ذلك إلى إلغائه وحذفه من خارطة الشخصيات الفواعل الروائية.

رابعا : يعزز هذا التفسير للحضور الهامشي لجيل الوسط ملاحظة أخرى تتعلق بفاعليته السلبية الجدلية في الأحداث ؛ إذ أنه يمثل ــ بمن يظهر منه ــ القوى المدمرة لمشروع الجيل الصغير، فكل من أنور علام وأخته جولستان هانم ــ لاحظ النسق الصوتي لجيهان هانم ــ ينتميان إليه، وعدوانهما على علوان ورندة بسرقة زواجهما محاولة لاقامة ظفيرتين غير متكافئتين عمرا وعاطفة محل الظفيرة المشروعة

والطبيعية، والتي يحرك شجعهما وخيبة مسعاهما دون إتمام اقترانهما، وهي جديلة علوان ــ رندة بطبيعة الحال.

خامسا : يمضي نجيب محفوظ في نسج توازياته المدهشة في استحضاره عبر وعي هذه الشخصيات الثلاث لنظائرها في العالم الروائي، بمنطق المفارقة أيضا، فيجعل سليمان مبارك والد رندة معادلا للجد في العمر تقريبا ومخالفا له في الاتجاه، فهو علماني متحرّر لم تنتصر فيه نزعة التدين بحكم التقدم في العمر مثلما حدث مع محتشمي في دروته الشيقة ــ لكن العادية ــ التي يصفها قائلا : «سعيا لعهد الايمان الساذج كما تذكره الذاكرة، وعهد الشك ومنازعاته ما أثراها بفتنة اليقظة، وعهد الالحاد وتحدياته وغناها بالشجاعة والاقدام، وعهد العقل وحواره الدائم، وأخيرا عهد الايمان والأمل. أصبح الموت آخر المغامرات الواعدة» لكن هذا الانتصار الأخير ليس مطلقا، فخواطره تجاه «أم على» الأنثى الزائرة لتنظيف البيت بالساعة واستمتاعه بمراقبتها الشهوانية تدوين روائي صادق لما يتبقى في الشيخوخة من نزوع غريزي محكوم، لكن مقابلته لسليمان مبارك الذي يصر على علمانيته ولا ترهبه الشيخوخة ولا شبح الموت من ناحية، وإلغاء إشكالية الدين لدى الأحفاد المنصرفين إلى تفكيرهم العملي البرجماتي من ناحية أخرى هو الذي يحدد الدلالة الميتافيزيقية الكلية للبنية الروائية في هذا الصدد.

فإذا حاولنا قياس الايقاع الروائي من هذين الطرفين : الكتابي والزمني وجدنا أن مساحة المشاهد الحوارية في هذا النص تبلغ على وجه التقريب 50 صفحة بينما يبلغ السرد حوالي 30 صفحة ؛ أي أن نسبة المشاهد إلى غيرها 5 : 3، مما يوحي بغلبة جانب الحضور في الرواية وإيثارها لحركة الحوار وعمل القول.

وتتوزع هذه الحوارات بشكل متعادل، بحيث يقيم الجد حوالي 15 صفحة منها، والحفيد 16 صفحة والفتاة 20 صفحة. فإذا لاحظنا اختلاف الجنس أدركنا أن المؤلف يؤثر أن يخفف من لحظات انهمار تيار وعي الفتاة، بينما يوزع اهتمامه بالتساوي على الرجلين : وكنا نتوقع أن تكون مساحة استقطاب الجد لخواطره أكبر بكثير من مساحة الحفيد لتقارب مستوى الوعي بين الجد والمؤلف مما قد يؤدي إلى حدوث قدر من «التماهي» بينهما، لكن نجيب محفوظ يعرف كيف يقيم التوازن بين شخوصه ولا يقل التعبير عن منظوره إلى شخصية واحدة، بل إن حصيلة الجدل في المواقف الحية هي التي تجسد بطريقة فنية شاملة طبيعة هذا المنظور.

أما من الناحية الزمنية فإن الرواية تكاد تستغرق دورة عام كامل، فهي تبدأ في شتاء مطلع عام 1981 ــ لهذا فهي ليست القاهرة 80 كما تقول المسرحية المأخوذة عنها، أو أن الثمانين تشير إلى العقد وليس إلى العام ــ وفي نهاية هذا الشتاء تنسخ الخطبة فلا يسهم الربيع في صنع الحب، بل يشهد اختناقه ــ وتدور الأحداث في ثلاث فترات، لا تتجاوز كل فترة عدة أيام تتخللها فجوات ممتدة إلى عدة أسابيع يتم تركيز أحداثها ←→ بإيجاز سريع. ويكاد يختزل فصل الصيف، فلا يظهر بإشارة واضحة، مع أنه يفترض فيه أنه قد شهد انتهاء هدنة ما بعد فسخ الخطبة، ثم خطبة أنور علام لرندة، وزواجه منها وطلاقه أثناء شهر العسل. وبانفصال رندة عنه تنتهي الدورة الثانية على مشارف الخريف، وتبدأ الثالثة والأخيرة نِ سبتمبر حتى نهاية الرواية في الأسبوع الأول من أكتوبر مع إيجاز ذيولها في كلمات قليلة. فإذا حاولنا توزيع وحدات الكتابة على هذه الوحدات الزمنية وجدنا أن الشتاء يشغل ثلاث وحدات كتابية والربيع وحدة واحدة والصيف وحدة أخرى كذلك تتلاحق أحداثها بسرعة مكثفة عالية،

ويشغل الخريف الوحدتين الباقيتين ويبدآن بمحتشمي وهو يضيف موت صديقه وينتهيان به وهو يتأمل بإيجاز شديد محاكمة حفيده وأمل مستقبله.

فإذا ضاهينا هذا الترتيب بالنسق الذي أسلفنا الحديث عنه حول نموذج الايقاع في مستهل هذا البحث أمكن لنا أن نستخلص أمرين :

أولهما : يوظف نجيب محفوظ تقنية تيار الوعي بطريقة متوازنة تحتفظ باستدارة الشخصيات ؛ أي تصويرها من جوانب متعددة، في نفس الوقت الذي لا تلغى فيه حسب الزمن، بما يصيب في قلب إشكالية صراع الأجيال وتقلبات الأبنية السياسية والاجتماعية وتجسدها في مستوى المشاكل الشخصية المباشرة.

ثانيا : تمضي حركة الرواية بالتراوح بين المشهد، باعتباره النموذج الغالب عليها، والتباطؤ الذي يتجلى في نسبة عالية من الفصول نتيجة لفرض الحدث الواحد من منظور ثلاث شخصيات أحيانا، دون أن يؤدي هذا إلى فتور الاهتمام نتيجة لقدرة الكاتب الفذة على التوزيع والمفاجأة، كما تعمد في بعض الحالات إلى نموذج الاختصار الذي يتم توظيفة بشكل لافت عبر منظور رندة بالذات، مما يعكس حساسية موقف الأنثى وعزوف المؤلف عن استقصاء عالمها الباطني مثلما يفعل مع الرجلين، وعندئذ تصبح المرأة حاملة للأحداث بقدر ما هي فقيرة في حمل الأفكار.

وقبل أن ننتقل إلى مظاهر المفارقة في النسيج الدلالي للرواية نتعرض بشيء من التركيز للرحيق السياسي الذي يعتمد مباشرة من مادتها، وأهم ما يميز هذه العصارة أنها تتقطر من كل الشخصيات والمواقف دون أن نتعرض للجفاف من بعض الجوانب، فهي إذن تمضي في اتجاه «الانصباب» وتتآزر عناصرها لتكوّن خلفية أيديولوجية غير مشروخة ولا مبعثرة، لا تتعرض لأي «تشتت»، بل تتجمع في حركة متوالية، ينضم بعضها إلى البعض الآخر منذ الفصول الأولى حتى تتكاثف كقطع السحاب المتراكمة وتصل إلى ذروتها في شهادة «مقهى ــ ريش» الفاجعة التي تتكافأ وحدها بحجم فواجع النهايات المتراكبة. وعندئذ تلمح تشاكل درامية البنية القصصية مع درامية المضمون المبثوث. فعندما يقدم «علوان» نفسه في علاقته المتجمدة برندة يقول : «أعلنت الخطبة في عهد الناصرية، وواجهنا الحقيقة في عصر الانفتاح، غرقنا في دوامة عالم مجنون».

أما خطيبته «رندة» فتقول عنه «آه لو أمكنه أن يكون مهندسا، كان «زمنا» من أبطال الانفتاح لا من ضحاياه، وجنحية أيضا لِـ 5 يونيو واختفاء البطل المنهزم، حائر لا موقف له» ويعود «علوان» لبلورة هذه الشذرات في انهماره قائلا : «كان يوجد حوار وضحك وحماس الدراسة وسطوة البطولة. احنا الشعب. اخترناك من قلب الشعب والحب كان باقة من الورد في قرطاس من الأمل. فقدنا زعيمنا ومطربنا الأول. ويخرجنا من الهزيمة زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصر. نصر مقابل هزيمتين».

هذه هي محصلة معادلة جيل الشباب في عهد الانفتاح الساداتي، وعندما يبدأ هذا الجيل في التسلي بحصر أعدائه تقول الفتاة :

ــ غول الانفتاح واللصوص الأماثل ...
فيرد عليها خطيبها ــ هل ينفعنا قتل مليون ؟
فتقول ضاحكة ــ قد ينفعنا قتل واحد فقط

وما يحدث في نهاية الرواية، مع اختلاف العوامل والمستويات، ليس سوى تحقيق لهذه النبوءة التي ترد في أولها مثل القدر المحتوم. أما الشهادة «مقهى ريش» فهي البؤرة التي تتجمع فيها الاشارات السياسية في الرواية، وهي لا تفقد بمباشرتها أهميتها الفنية، بل تتولى فك شفرة المستويات الدالة الأخرى في النص وتبلور رسالتها وتسهم في تنظيم إيقاعها المعنوي، خاصة بما يصبح فيها من مفارقات ساخنة. يقول علوان لنفسه، ومعه جيله كله من المثقفين والمعذبين بوعيهم : «مقهى رين منقذ من حنجر الوحدة، أجلس وأطلب القهوة وأرهف السمع. هنا معبد تقدم به القرابين إلى البطل الراحل الذي أصبح رمزا للآمال الضائعة، آمال الفقراء والمعزولين. هنا أيضا تنقض شلالات السخط على بطل النصر والسلام. النصر يتكشف عن لعبة، والسلام عن تسليم. على مسمع من السياح الاسرائيليين، أسمع وأهنأ بشيء من العزاء .. كم أمة تعيش جنباً إلى جنب في هذه الأمة» هذا حديث الحفيد لنفسه وهو في ذروة مأساته، عندما يقدم رؤية الجيل الجديد، لشقه الرافض لتعدد الاستجابات وإدانته الدافعة للحياة من حوله. منطلقا من حركة الأشخاص والأشياء الحية، حيث ينعدم المصير الشخصي في الصيرورة القومية. ففشل علوان في الحب والزواج يصبح نتيجة حتمية للعبة التسليم وخيبته تجسيد لخيبة الوطن.

والاشارة المقترحة لمقهى ريش إمعان في الربط بين أحشاء الرواية وشوارع العاصمة، هنا حبل السرة، فهي ملتقى المثقفين ومظهر تجسد ضمير الشعب اللاهي الصابر المستلب، وفي نفس هذا المقهى سوف يسمع خبر مصرعه حيث ينتهي هذا الفصل الدرامي المثير في التاريخ العربي الحديث.

لكن الشهادة الجارحة لا تقف عند هذا الحد، بل تمضي في اعتصار الجرح إلى مداه «متى تبدأ المجاعة ؟ الرشوة عيني عينك وبأعلى صوت، الاستيلاء على الأراضي، الفتنة الطائفية من يوقظها ؟ مجلس الشعب كان مكانا للرقص فأصبح مكانا للغناء. الاستيراد بدون تحويل عملة أنواع الجبن، البنوك الجديدة بكم البيضة اليوم ؟ والسقوط في ملاهي الهرم وفسخ الخطبة ماهو إلا ممثل فاشل. وضرب المفاعل العراقي ؟ صديقي بيجين. صديقي كيسنجر، الذي زي هتلر والفعل شارلي شابلن .. لا خلاص إلا بالخلاص من كامب ديفيد. العودة إلى العرب والحرب». في وجدان علوان، تغور وتتقلب مستويات الحياة الاجتماعية والاقتصادية لتطفر منها حمم الهجاء السياسي للنظام والسخرية المريرة من صاحبه. فتقطر الرواية دما سياسيا ساخنا لم يتجلط ولم يتخثر بعد، يصبح «علوان» نموذجا للانسان الذي ينغمس في السياسة رغما عنه، ويصير وعيه بؤرة تتجمع فيها أشعة الكون التاريخي من حوله في مكان وزمان محددين. إنه جزء من فضاء الوجود المصري قد ثبّت في لوحة الفن الروائي. هنا يصل الايقاع الباطني إلى ذروة احتدامه، بغض النظر عن حركة الزمن واحتكاكاتها وصرير مستوياتها، لا يملك المتلقى أمام هذا الوهج اللافح المنفتح عليه من النص سوى أن يدرك بكل حواسه قوة الصدق المنبثقة منه، وتجانس هذه الرسالة الأيديولوجية مع جملة المؤشرات الفنية الكامنة خلف المستويات الأخرى مما يحقق لديه استجابة جمالية لدرجة قصوى من الوعي السياسي.

ربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة من أبرز مظاهر أدبية النص النثري، تعادل في أهميتها وخطورة توظيفها نفس الدور الذي يقوم به المجاز في النص الشعري، وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز وهي أنها تقول شيئا وتقصد شيئا آخر بالاحالة المرنة إلى الموقف والظروف المحيطة بعملية التواصل اللغوي خارج النص ذاته. عندئذ لا يمكن الاكتفاء بالمعنى الحرفي وتعديله بشكل مباشر، وإلا وقعنا في نطاق البلاهة والغفلة. فهي إذن تفنين جيد لذكاء الانسان وقدرته على رفض ما يقال له ونقده وتأويله حتى يتوافق مع معلوماته ووعيه ..

ومن هنا فإن المفارقة ــ كما كان يرى «كير كجارد» ــ أسلوب متفوق «ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاء وترفع، إذ أنه يرحل بعيدا ويعم في دوائر عليا»، وكلما كانت مرهفة دقيقة كانت أبلغ وأحفل بالشعرية، فالسخرية المباشرة والتهكم الصريح لا يثيران من انتباه المتلقى وحساسيته ما تثير روح الفكاهة الجميلة الدقيقة العذبة. وسوف نختار عددا من المفارقات الماثلة في «يوم قتل الزعيم» لنشير بها إلى عنصر أساسي في «ميكانيزم» القصّ عند نجيب محفوظ كما يتجلى في مستويات عديدة :

أ. يقول الجد في مفتتح الرواية (ص 6) : «يجمعنا في الصباح المدمس وحده أو الطعمية. هما معا أهم من قنال السويس. سعيا لعهد البيض والجبن والبطرمة والمُرَبّى. ذلك عهد بائد أو قدم أي قبل الانفتاح. وهَنا نلتقي بالمفارقة الاقتصادية كما تتحقق في مستواها التعبيري ؛ إذ نجد أنفسنا أمام ثنائية تتقابل فيها مجموعة من العناصر : فالحاضر مرتبط بإشارات الفقر والانفتاح في مقابل الماضي الذي يرتبط بالرخاء وما قبل الانفتاح ويسمى ــ مع ذلك ــ بالعهد البائد. مما يقتضي أن نسمى الحاضر بالعهد السعيد ــ ومن ناحية أخرى فإن الفول والطعمية يكتسبان أهمية أكبر من قنال السويس مصدر الدخل القومي في مصر، مما قد يدعونا للوهلة الأولى إلى اعتبار ذلك لو قامت المفارقة، لكننا لا نلبث أن نتبين أنها ليست خطأ، بل هي مفارقة ملغاة.

وعندئذ نرى أن المفارقة، بوضوح الجانب العصدي فيها، لا تصبح مجرد تسمية خاطئة عندما نكاد نطلق كلمة العهد السعيد على الحاضر والبائد على الماضي، بل تصبح في المقام الأول عملية استبصار نقدي يؤدي إلى أن ندرك بلهجة لغوية خاطفة الفروق المميزة بين الموقفين، فهي تضعنا دلاليا على الحافة المسنونة الفاصلة ؛ في الموقع الوحيد الذي يتيح لنا رؤية الجانبين معا.

ب. وترتبط المفارقة الطبقية بهذا المستوى الاقتصادي وتستمد وجودها من سياقه حيث يتداخل الاجتماعي مع الاقتصادي، ولنقرأ هذه الحوارية القصيرة من الرواية :

«قال علوان :
ــ والد أستاذتي علياء سميح يسوق تاكسي في أوقات فراغه ويربح أكثر طبعا فسأله والده :
ــ هل يملك التاسكي ؟
ــ أظن ذلك.
ــ ومن أين لي بشراء واحد، وهل كان أبو أستاذتك غنيا أو مرتشيا ؟
ــ كل ما أعرفه أنه رجل محترم».

والحراك الطبقي الذي يشير إليه هذا المشهد ليس في اتجاه العدالة الاجتماعية، ولكنه مظهر للتخلخل والاضطراب، فالحوار بما يردي من أحداث يدعم دلالة المفارقة الاقتصادية المنهمرة في وعي الشخصيات. فوالد الأستاذة يقترح أنه ذو مركز أدبي مرموق، ولكنه يضطر لمواجهة أعباء الحياة إلى احتراف عمل أدنى في السلم الاجتماعي. ثم إنه لا يتمكن من جلب المال إلا بقوة المال مشروعا كان أو غير مشروع، مما يعد مؤشرا لاضطراب القيم، فينخفض من كان بجده واحترامه قد أصبح عاليا وأطلق اسم «علياء» على ابنته وجعلها أستاذة جامعية، وتكمن المفارقة هنا في حركة الشخوص المتأرجحة بين العلو والانخفاض في اتجاه مضاد لمستوى رقي الانتاج العقلي في مقابل اليدوي، وهي إحدى سمات الانفتاح، وليست من قبيل فعل الزمن الغيبي الذي كثيرا ما كان يسند إليه هذا العبث بالمصائر والأقدار دون منطق أو نظام.

ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نلتقط هذه المفارقة وأمثالها إلا عبر السياق، ومن هنا نفهم ما يؤكده أكبرُ ناقد حديث درس أهمية بلاغة المفارقة وهو «واين بوت» في قوله : «أن تكون كلمة أو مشهد أو عمل بأكمله معتمدا على المفارقة فهذا لا يتوقف على موهبة القارىء، بل على المقاصد التي تكوّن الفعل الابداعي. أما أن يعتد بها كمفارقة أولا فإن هذا يتوقف على متابعة القارىء للدلائل التي تشير فعلا إلى هذه المقاصد. ولن يكتشف القارىء هذه الدلائل إلا عبر السياق» (5).

ح. إذا كان المكان ذا أهمية بارزة في الفضاء الروائي فإننا نختار من مجموعة المفارقات المتصلة به في هذه الرواية ما يمكن اعتباره بيت القصيد، وهو غياب الحجرة كما يتجلى في المشهد التالي : «وجدتني في الشقة الصغيرة وحيدا كالعادة .. أفعل ما أستطيع في حجرة نومي، وحجرة المعيشة حيث أمضى وحدتي مستمعا للقرآن والأغاني والأخبار في رحاب الراديو أو التليفزيون. لو توجد حجرة رابعة لأمكن أن يقيم علوان فيها عشه. الحمد لله لا اعتراض على قضائه».

فنلمح هنا مفارقة تقاطع الزمان والمكان، فنحن حيال أجيال ثلاثة : الجد يشغل غرفته / الأبوان يشغلان غرفتهما. أما الجيل الثالث فهو الذي لا مكان له، وهو الحفيد، فيستضيفه الجد. وتفصح هذه البنية المصغرة عن مشكلة الفضاء الروائي بأكملها وتندرج في مستوى آخر لتصبح هكذا :

ــ الفضاء المكاني : وحدتان والثالثة ملغاة، فالحفيد لا مكان له، على أهمية دوره في منطق الحياة، لأن الحلقة الأخيرة هي المنتجة، وهي التي لا يمكن الاستغناء عنها بالضرورة ؛ أما الوسطى فيتخذ لها الفنان هجاء لها كما أشرنا من قبل.

ــ الفضاء الزماني : وحدتان، والثانية ملغاة وهي جيل الوسط. وعبر هذا التقاطع بين الزمان والمكان تبرز بشكل حاد مفارقة الغياب كبنية دالة أساسية للنص.

ولأننا وصفنا الرواية بأنها سياسية، فلا يسعنا سوى أن نبرز بعض المفارقات السياسية فيها، سواء كانت ترتكز على اللغة أو الموقف، وهما طرفا المفارقة الغالبة هنا، قبل أن نشير إلى كيفية تجانس هذه التقنية مع ما رصدناه من طبيعة الايقاع الكتابي والزمني للرواية. وربما كان بوسعنا أن نقول إن هذه التقنية الخاصة بتقديم العنصر السياسي في صيغته الأدبية هي التي تضمن له البقاء والفعالية الجمالية، أما مضمونه المباشر فهو غير فني، وقد اجتهد علماء السيميولوجيا المحدثون في التمييز بين أنواع الرسائل المختلفة ومدى قابليتها للدوام، على أساس «أن الأعمال الأدبية تصيب من الخلود بقدر ما يستمر من فعاليتها المحددة، وقانون الأدب العالمي لا يجعله إلى مجرد أرشيف للوثائق التي تعيننا على إعادة بناء الماضي المتخيل. ولهذا فإن الأعمال الأدبية متضمن جوهريا نوعا من «الوسائل» بدون ملابسات محددة، نوعا من التواصل الذي لا يستهدف ردود فعل مباشرة، بل ينحو إلى تغذية تأمل أفراد الجماعة الانسانية حول جماع مواقفهم الشاملة» (6). بهذا التحفظ وحده نستطيع أن نكفكف من إعجابنا بالمادة السياسية المباشرة في هذا النص الروائي، ونتقدم إلى اختبار بعض تجلياتها المحولة تقنيا إلى أدوات تقنية عبر مجموعة من المفارقات ذات الطابع السياسي.

ا. تتدخل الأم كي توسط جد علوان لنصيحته بأن يبتعد عن طريق ابنتها مادام لا يستطيع ماديا إتمام زواجه بها. ينهي علوان قراره إلى رندة في مكان التقائهما، مفارقة الأمكنة، ثم يعدد للمنزل فيجد جده جالسا أمام التليفزيون يشاهد فيلما مجنونا، مشاكلا للانفتاح، فيسأله :

ــ ولم ترى مالا تحب ؟

ــ في القناة الأخرى خطبة فيقول له ــ الخطبة فسخت.

فالجد يهرب من الخطبة السياسية التي لا تتواصل معه لانقطاع العلاقة بين الزعامة والشعب، في نفس الوقت الذي ينهي إليه الحفيد فيه فسخ الخطوبة لاستحالة استمرار الحب وضرورة انقطاعه، فيقوم التشاكل اللفظي في الجناس بين الخطبتين بإبراز المفارقة الماثلة في اللفظ والموقف ؟ إذ ينعكس انقطاع الحب في مستويين : الشخصي والقومي، ويتضح ارتباطهما السببي عبر هذا الجناس اللغوي العابر.

ب. عقب المشهد الذي أوردناه من قبل، والذي توحي فيه رندة لخطيبها بأن قتل واحد فقط قد يحل مشكلة الجيل بأسره، وبعد عدة كلمات يبرز اسم رئيسهما في العمل «أنور علام» مدير الشركة الذي يعمل بخبث ودهاء على إفساد العلاقة بين الخطيبين. وتلعب مفارقة الأسماء دورها بمهارة بالغة عند نجيب محفوظ. «فأنور» هذا هو التجسيد الروائي «لأنور» الآخر وهو مثله «نحيل طويل غامق من السمرة مستدير العينين ذو نظرة نافذة، وأيضا كهل».

واقترانه المتعسف بالحيلة بخطيبة غيره، ومحاولة التجارة في عرضها، ونهايته الفاجعة، مصرعه على يد غريمه علوان، قتيل نهائي لنفس الحدث الذي يتم في مستوى قومي آخر «يوم قتل الزعيم» مما يجعل لمفارقة التوافق في الاسم والمصير والدور السياسي دلالة مضاعفة مكثفة. إن «أنور علام» يقوم بدور التميمة والأيقونة للنموذج السياسي الكبير وعالمهما الانتهازي اللا أخلاقي المدمر هو الذي توجه له الضربة في نفس الوقت بما تتمخض عنه من احتمالات مفتوحة.

ح. وأخيرا فإننا نتوقف إلى جانب مفارقة الخطبة والأسماء عند مفارقة الأعياد، والذي يطلقها هو الجد إذ يقول في تأملاته الحوارية : «ها هو العيد يطل علينا متوجا بأنداء الخريف، نهر من السحب البيضاء سيتدفق فوق النيل الأسمر (لاحظ التضاد الجميل) والأشجار الباسقة دائمة الخضرة .. فقلت :

ــ وعيد آخر التقت دورته مع العيد، عيد النصر

فقال علوان ساخرا :

ــ النصر والسجن

فقلت بنشوة غازية :

ــ لا دوام لحال، الجديد آتٍ أيضا لا ريب فيه»

هنا يلتقي الزمنان : السياسي والشعبي في التقاء العيدين ليصنعا مفارقة واضحة ؟ الأول كآبة وسجون والثاني يفترض فيه الفرح والصفاء. وحتى في قلب الزمن الأول يتصارع الضدّان : النصر والقهر. وفي قلب الثاني يتصارعان : الفرح والكرب. لكن إدراك إيقاع الحياة وانتظار الجديد يخفف العبء ويغري بتحمل المزيد.

هذه المفارقة تبدو كما لو كانت من صنع التاريخ ذاته، لم يؤلفها نجيب محفوظ، لكنه أمسك بأطرافها، واستطاع أن يحيلها من واقع عادي مبتذل إلى لحظة باهرة من التماع الحكمة والبصيرة التاريخية في وعي أبطاله، استطاع أن يقبض على العنصر الدائم فيها بما يتولد عنه من فهم حميم لدعابات الأقدار.

إن وظيفة المفارقة في هذا الاطار تستخلص بمنطق الخلاف، إذ يتضح أن «بعض أنواع الفن والأدب، مما لا يتصف بالمفارقة يبدو بوصفه موضوع «رؤية أحادية» بالفعل، يمكن إدراكها مباشرة، لأن

الخصائص الشكلية إما أن تشكل فوقها غشاوة، أو أنها تغيب أمام المحتوى الذي تكشف عنه بصفاء .. لذلك يجب أن يكون الفن والأدب المتميز بالمفارقة مشتملا على السطح والعموم، الغشاوة والصفاء. كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل إذ يوصلنا نحو مستوى المحتوى» (7).

ولهذه الخاصية الحميمة في المفارقة، باعتبارها عونا على ازدواج الرؤية وتعدد دلالات الأعمال الأدبية في ذات صبغة موضوعية بارزة وكان «توماس مان» يصفها بأنها «لمحة صافية شاملة بلورية النقاء هي لمحة الفن نفسه. أي أنها لمحة تتصف بأقصى الحرية والهدوء والموضوعية التي لا تقتلها أية فلسفة أخلاقية» (8).

والتضاد بين الكآبة والسجن من ناحية في المثال الذي ذكرناه، وبين النصر والصفاء من ناحية أخرى هو الذي يحقق شرط المفارقة الأساس وهو التضاد بين المظهر والمخبر، مما يجعلها تؤدى أيضا وظيفتها الجمالية وهي «إنتاج أبلغ أثر بأقل الوسائل إسرافا ولو ذهبنا نستقصي ظواهر المفارقات المتصلة باللغة أو الموقف أوهما معا في هذا النص لوجدناها تنتظم بشكل عنقودي يحقق في ذاته أيضا درجة واضحة من الايقاع المنسق في النسيج الروائي العام.

فإذا تساءلنا في ختام هذه الكلمات عن نقطة التماس بين محوري التحليل وهما الايقاع والمفارقة في هذه الرواية، أمكن لنا أن نحيل القارىء مرة أخرى إلى بعض الفقرات السابقة التي شفت عن ذلك، كما أمكن لنا أن نضيف إليها عدة نقاط ناجمة عنها تتركز فيما يلي :

— اختار نجيب محفوظ ثلاث شخصيات تتناوب الحكي بهندسة محكمة وإيقاع منتظم، لكنه أقام بينها تقابلا يمثل اختلاف منظور الأجيال للظواهر الاجتماعية والسياسية. وجعل من طريقة كل شخصية في قص الحدث ذاته فرصة لابراز هذا الاختلاف. مما يدمج الايقاع الكلي في لون من المفارقة الشاملة.

— نسج المؤلف في جديلة محكمة بين الوقائع المتصلة بالمصائر الفردية في مستواها اليومي وبين نظائرها القومية في عملية ترميز تراوح بين المباشر الآني ودلالته التاريخية المجسدة في النموذج العام، فساعدت المفارقة القائمة بين المادة السياسية الساخنة من جانب والدلالة الفنية الناجمة عن بنية الغياب المكاني والزمني من جانب آخر على إضفاء الصبغة الجمالية للعمل كله.

جمع المؤلف في هذا الشكل بين القص والسيرة الذاتية للشخوص. بين المنظور الموضوعي والذاتي في اتساق شعري عميق، مما جعله ينجح في توظيف المشهد، بالتبادل مع الاستعراض البطيء والمكثف، ويعثر على التوازن الروائي الصحيح عبر عرض مجموعة التخالفات والمفارقات الموضحة لمدى انسجام النظام الكامن في البنية الروائية بتجلياته النصية وإثاراته الجمالية.

دكتور صلاح فضل

القاهرة — فبراير 1990

الهوامش :

1. انظر : — Frye, Northrop. The Secular Scriprare Trad. Barcelona 1980. page 15
2. انظر بتصرف Madrid — Bal Mieke, Teoria de la narrativa (una Introduccion a la narra to logia. Trap
76-79. Page 1985.
3. انظر — A. Robbe - Grillet pour un nouveau roman. Paris 1963. Page 118.
4. انظر — Leenhart, Jacques. Lectura Polirica de la novela. Trad. Mexico 1975. Page 15-16.
5. انظر — Booth, Waync. A Rhetoric of Irony. Trad. 1986. Page 133.
6. انظر — Martinez Bonati, F. Lacrisis de la litirariedid. Trad Madrid 1987. Page 70.
7. انظر : د. س. ميوميل — المفارقة. موسوعة المصطلح النقدي ترجمة عبد الواحد لؤلؤة بغداد 1982 صفحة 11 — 116.

تقليب الحطب على النار

إشكالية الزمن في رواية حديث الصباح والمساء لنجيب محفوظ

سعيد مصلح السريحي

تضج رواية «حديث الصباح والمساء» بالأحداث التاريخية المتعاقبة التي شهدها تاريخ مصر الحديث، يشير إليها الراوي محيلا إلى ماوقر في الذاكرة من تاريخ الحدث حينا، أو يعمد إلى تحديد السنة التي وقع فيها حينا آخر، أو يمعن في التحديد فيذكر اليوم والشهر الذي وقع فيه هذا الحدث أو ذاك على نحو يوشك أن يضعنا أمام رواية تاريخية تتقاطع مع التاريخ الوثائقي فتقتنص الأحداث الكبرى التي يمر بها مجتمع ما من المجتمعات وترصد تأثيرها على الناس وعلى مستوى تبلور الوعي لديهم وما يتّسمون به من أحوال اقتصادية وثقافية واجتماعية مختلفة.

تمتد هذه الرواية، تاريخيا، لتغطي ما يقارب قرنين من الزمان فتواجهنا فيها الحملة الفرنسية والاستعمار الأنجليزي وثورة عرابي وثورة 1919 وثورة يوليو والعدوان الثلاثي وهزيمة 5 يونيه وعبور 6 أكتوبر وحادثة المنصة.

وتحتفل الرواية بعد ذلك بتاريخ شخصياتها فتتبث في ثناياها سنوات المولد والوفاة حينا وأعوام التخرّج والاعتقال حينا آخر، فجليلة تولد في أواخر الربع الأول من القرن التاسع عشر، وابراهيم الأسواني يُقتَل في تصادم قطارين سنة 1955 م، ونقشبندي يولد سنة 1945 ويتخرج 1967 ويهاجر إلى ألمانيا بعد مضي أشهر على 5 يونيو، وجميلة تموت بسرطان المعدة سنة 1970 وسليم قابيل يودع السجن على إثر صدور قرارات سبتمبر 1981. وتنزع المسافة بين تلك الحوادث الكبرى وهذه الأحداث الصغرى بسلسلة من الأجيال تتوالد وتتزاوج وتتناسل وتفترق لتلتقي وتلتقى لتفترق، نشهد فيهم الجد والأب والحفيد ونعرفهم بأسمائهم وأنسابهم فنلحق المتأخر منهم بالمتقدم ونضع كلا منهم في موضعه في شجرة عائلته من أسرة أبيه إن شئنا أو أسرة أمه، فالراوي حريص على رصد أسمائهم وألقابهم حرص موظف سجلات المواليد ودفاتر قيد النفوس وكأنما يفزعه أن تختلط الأحساب أو تضطرب الأنساب، بل هو حريص بعد ذلك كله على أن يذكر ترتيب الولد أو البنت في الأسرة ومعرفة من يكبره سنا من إخوانه ومن يصغره سنا منهم.

غير أننا إنما نلتقي بكل تلك الأحداث وكل هذه الأجيال المتعاقبة وقد انبثت في ثنايا تراجم الشخصيات التي تشكل الهيكل العام للرواية فإذا ما نظرنا إليها في الاطار العام الذي جاءت فيه فإنما نقف عليها وقد اختلط فيها السابق باللاحق وتداخل الماضي المنصرم منها مع الحاضر المستمر، وهالتنا منها تلك الفجوات التي تتجاور فيها أحداث المنصة وثورة عرابي واحتلال الانجليز أو تتقدم فيها وفاة الحفيد على ميلاد جدّه أو أبيه، ثم لا تمنحنا الرواية بعد ذلك أي امكانية لرسم خط لمسار الزمن كما يتجلى فيها فهي تصرّ على ترتيب شخصياتها ترتيبا أبجديا تظل سلسلة الحروف الأبجدية فيه سيدة للموقف وقدرا

لتقدم من يبدأ اسمه بحرف الألف فيكون فاتحة للرواية وتؤخّر من يبدأ اسمه بحرف الياء فيكون خاتمة لها، وهي سيادة مطلقة لا يراعى فيها الحرف الأول فحسب وإنما ما يليه من حروف بانضباط لا نعرفه إلا في بعض كتب التراحم.

ولقد يرهقنا ذلك الاضطراب الذي يبلغ حد المعاضلة في تركيب وترتيب زمن الرواية، إن صحت استعارتنا لمصطلح المعاضلة من البلاغيين الذين استخدموه في وصف وتركيب الجملة وترتيبها، ويغرينا ذلك التناسق الذي ينشأ عن الاشارات الصريحة للأزمنة والأجيال وتاريخ الأحداث — قد يرهقنا ذلك ويغرينا هذا فنعمد إلى إعادة ترتيب الرواية ليستعيد فيها الزمن تسلسله والأجيال ترتيبها فيستقيم لنا بذلك تصور واضح لحقبة من التاريخ تغطيها الرواية قدم فيها نجيب محفوظ لنا (لونا من التاريخ الفني لأهم نقاط التحول في تاريخ مصر المعاصر من مجيء الحملة الفرنسية حتى مصرع السادات، تاريخ لا ترويه وقائع جافة بل نسيجه شخصيات من لحم ودم ووراثه واكتساب وتعليم ومصالح، عاشت متأثرة بهذه النقاط الفاصلة تصوغ حياتها في ضوء نتائجها وهي تدري أو لا تدري) (1).

وفي ضوء هذا الترتيب المنطقي التاريخي الجديد الذي نعيد إليه الرواية أو نعيده إلى الرواية نكتشف أن الراوي المتظاهر بالحياد (لا يبدو محايدا لكنه يهب أفضل المصائر لهؤلاء الذي انحازوا للثورة الوطنية في تجلياتها المتتالية، وأسوأ المصائر — خارج أرض مصر غالبا للأجيال التي طحنها 5 حزيران (يونيو) وتهاوى الأحلام — لمن اختاروا الوقوف على الجانب الآخر من الخندق) (2).

ورغم تسليمنا بسمو غايات هذا «التاريخ الفني» وأمانة «سرد أحداثه» ورصد «تأثيراته ونتائجه» وروعة «انحياز» الراوي للثورة الوطنية ولمن انحازوا إلى صفها غير أننا لانخال أن الراوي كان بحاجة إلى ارهاقنا بما أرهقنا به من تقينة في روايته لكي يفضي لنا بهذا «التاريخ» أو لكي ينسج لنا هذه «الشخصيات» وإن كانت من لحم ودم ووراثة واكتساب وتعلم ومصالح .. بل لعل هذه الغايات والأهداف وهذا الانحياز وتلك المقدرة على نسج الشخصيات ما كانت لتنهض مبرّرا لكتابة الرواية فهي ذات الأهداف والغايات وهونفس الانحياز وهي عين المقدرة على النسج التي تجلّت جميعها فيما سلف من أعماله وما عرف من رواياته التي جاءت هذه الرواية على رأس سلسلة طويلة منها.

ومن هنا فإن إعادة ترتيب الرواية، وإن يكن على مستوى نظري تصوري ولغرض علمي منهجي، من شأنه أن يفضي بنا إلى «معنى» واضح متماسك منطقي ومقنع ولكنه في نفس الوقت يضحي بأشياء كثيرة على رأسها «مشروعية» كتابة النص نفسه، بل إن في مثل إعادة الترتيب هذه خيانة للنص كما تجلى لنا وهروبا عن مواجهته بواسطة تحريفه وزحزحته لكي يلتقي بالتاريخ العام أو بما هو خارج النص فيسهل علينا عندئذ اسقاط وعينا بالتاريخ واستيعابنا له على النص.

إن التاريخ العام يشكل دون شك «البنية العميقة» للنص الروائي ولكنها البنية التي ينهض النص على انقاضها وينبني على مفارقتها فلا تتبقى منها في بنيته السطحية إلا شظايا هذا التاريخ العام تلوح هنا تارة وهناك تارة أخرى، ولذلك فإن إعادة ترتيب النص عودة به إلى مرحلة «المادة الخام»، وهي بذلك حركة تسير عكس اتجاه النص لتنتهي بالوصول إلى ما اجتهد النص في مغادرته والرحيل عنه، إنها محاولة إعادة بناء ما اجتهد النص في تدميره، ومن هنا فإن من شأن تلك الاشارات الصريحة للأحداث وتواريخها الدقيقة أن تعمّق لدينا الاحساس بالفجوة بين زمن الرواية والزمن العام للتاريخ وأن تضع أيدينا على أولى معالم المفارقة بين «المتن الحكائي» وما ينطوي عليه من اعتبارات السببية والتتابع و «المبنى الحكائي» وما

يتأسس عليه من معمار خاص بالرواية يخلق لها زمنها وشخصياتها وأحداثها أو على نحو أدق يتمحض عنه زمنها وشخصياتها وأحداثها.

إن نسق البناء الذي يشكّل الهيكل العام للرواية نسق تتراكم فيه «الحوافز» على صورة دوائر متتابعة ومتقاطعة على نحو يوشك أن يكون غيرَ متناهٍ فالدائرة التي تنفتح بميلاد شخصية وتنغلق بموتها لا تلبث أن تنبثق منها أو تجاورها دائرة أخرى تنفتح وتنغلق تاركة المكان لدائرة ثالثة وهكذا بحيث يتم تحريك العمل عن طريق التبديل المستمر للشخصية الرئيسية فيه ؛ إما عن طريق تحويل شخصية ثانوية إلى شخصية رئيسية أو عن طريق استحضار أخرى لا نلبث أن نكتشف الوشائج التي تربطها بالتي سبقتها أو بالتي سوف تليها، ومن هنا فإن التبديل المستمر للشخصيات في العمل يخلق لنا مجموعة من القصص القصيرة (من حيث الحجم) والتي تغطي أسطرها القليلة حياة بكاملها أو جزء كبيرا من الحياة بحيث يصبح بناء الرواية جامعا بين نسق التأطير (ENCADREMENT) ونسق التنضيد ENFILAGE (3) في آن واحد، ففي الوقت الذي تبدو لنا فيه بعض هذه القصص معزولة عن بعضها فإن بعضها الآخر لا يلبث أن يتداخل على نحو يبلغ حد تكرار المواقف والشخصيات والحوار الذي يدور بينها، وتكون عملية «التواتر» عندئذ مرتكزة على أساس أن كل حدث بالامكان إعادة كتابته من زاوية ما من الزوايا عندما تتم عملية استبدال الشخصية الرئيسية فيه بشخصية ثانوية.

وإذا كانت الشخصية المشتركة هي التي تشكل الخط الذي يصل بين دوائر القصص المنضّدة داخل هيكل الرواية فإن حافز «القرابة» في هذه الرواية هو الذي يحتل هذا الخط مشكّلا ما يمكن أن يكون الشخصية الرئيسية التي تحفّز العمل الروائي وتحرّكه وتشكّل الخيط الذي يمكن تتبع نسقه بين ركام الأحداث. تنفتح مصائر آخرين متجاوزة فضاء النص.

وبهذا نرى أن النص المتناهي ينطوي على مجموعة من الدوائر غير المتناهية بإيقاع يذكرنا بفن (الارابيسك) حيث يتجلّى لنا تشوق المحدود إلى المطلق والمدرك إلى ما لا يحيط به الادراك.

وإذا كانت دوائر القصص المتتالية تدخل الرواية في نسق التنضيد فإن نسق التأطير يبرز لنا من خلال عملية «الاستباق» التي تجعل من بعض الدوائر المتأخرة تفصيلا لبعض الاشارات التي تلوح في دوائر أخرى سبقتها أو عملية الاستذكار «التي تجعل من بعض الاشارات الماحا أو ايجازا إلى أحداث انبسطت في دائر سابقة .. وقد ظلت شخصية قاسم تلعب دورا واضحا في عملية «الاستباق» و «الاستذكار» هذه منذ ظهر في الدائرة الأولى منافسا في حضوره لشخصية أحمد محمد ابراهيم محتلا فضاء الدائرة بعد موت أحمد، على عكس ما ينتظم في الدوائر الأخرى التي تنغلق بخروج الشخصية الرئيسية منها موتا أو رحيلا، وإذا كان قاسم قد احتل فضاء الدائرة بعد موت أحمد فإن الدائرة لا تنغلق إلا على اشارة تستبق الأحداث تَشِي بمستقبل قاسم وتصنع بذلك خطا خفيا يتراءى بعد ذلك في أكثر من دائره يحيط به شيء غير قليل من اللّبس والغموض ينبعث من ذلك المصير المبهم الذي آل إليه هذا الفتى الذي تتشظى سيرته عبر الدوائر المتناثرة مشكلة ضربا من التماثل (الايقوني) مع (سمعته التي انتشرت في صورة أساطير) (4) كما يقول الراوي.

وإلى جانب قاسم يمكننا أن نجد شخصيات أخرى تلعب دورا كبيرا في التداخل مع الشخصيات الرئيسية قبل أن تحتل هي نفسها دائرتها لتصبح شخصية رئيسية أو بعد ذلك مما يعطي بناء الرواية ملمح نسق-التأطير الذي يشوب نسق التنضيد وإن بدا باهتا ومضطربا.

إن من شأن مثل هذا النسق الذي ينتظم هيكل الرواية أن يضعنا أمام مستويين للنص ينطوي أحدهما على الآخر : أحدهما المستوى العام للرواية والآخر المستوى الخاص بالدوائر التي تتكون منها هذه الرواية وهما مستويان متباينان رغم أن أحدهما يشكل أجزاء الآخر، ويتجلى ذلك على نحو واضح حينما نقارن بين حركة الزمن في الوحدات التي تتكون منها هذه الرواية وحركة الزمن في النص الروائي، فإذا كنا نعجز عن أن نرسم خطا واضحا للزمن في مستوى النص الروائي فإن الزمن يبدو واضحا ومتتابعا في مستوى هذه الدوائر أو الوحدات التي تبدأ غالبا بالولادة والنشأة وتنتهي بالموت كما تكشف الأمثلة التالية :

بليغ معاوية القليوبي :

هو آخر عنقود الشيخ معاوية القليوبي وشقيق رضيه زوجة عمر أفندي، وقد ولد في بيت الشيخ ... (5)	... وقد أصيب بتليف الكبد ولازم الفراش الوثير نصف عام ثم فارق الحياة وهو نائم أو هكذا خيل لزوجته أمينة الفنجرى (6)

جليلة مرسى الطرابيشى

ولدت في أواخر الربيع ... (7)	... وفي إحدى الزيارات وجدت راضية المدخل يموج بالقطط تموء وتتداخل بأسلوب وحشي ينذر بالدهشة، ورأت جليلة ملقاة على الكنبة مسلمة الروح وكانت شهيرة نائمة في الدور الأعلى (8)

حليم عبد العظيم داود :

ولد ونشأ في فيللا أنيقة ... (9)	... وفعلا أسلم الروح تلك الليلة بين حامد وزوجه (10)

راضية معاوية القليوبي :

بكرية الشيخ معاوية القليوبي وجليلة الطرابيشية، ولدت ... (11)	... ومال رأسها الناحية اليسرى لائذا بالصمت الأبدي (12)

رشوانه عزيز يزيد المصري

هي بكرية عزيز أفندي ونعمة عطا المراكيبي، ولدت ... (13)	... وراحت تتلو ما تيسر لها من الآيات حتى لفظت المرأة أنفاسها وأصبحت هي وحيدة بمعنى الكلمة. (14)

زينب عبد الحليم النجار

ولدت ونشأت ... (15)	... ثم أسلمت الروح في صباح اليوم الرابع بين يدي راضيه (16)

سرور عزيز يزيد المصري

ولد ونشأ ... (17) ... وقد فارق الحياة في أقل من دقيقة (18)

شهيرة معاوية القليوبي

هي الابنة الثانية للشيخ معاوية وجليه الطرابيشية، ولدت ونشأت (19) ... وماتت في المستشفى مخلفة حوالي أربعين قطة وقطا وبكى أبناء وبنات راضية الخالة التي كانت تثير ضحكهم في حياتها (20)

عزيز يزيد المصري

ولد ونشأ ... (21) ... فأسلم الروح وهو ساجد فوق سجادة الصلاة في صباح يوم من أيام الخريف في بيت الغورية ودفن إلى جوار أبيه في حوش الأسرة الذي أصبح يعرف بحوش نجم الدين (22)

عمرو عزيز يزيد المصري

ولد ونشأ ... (23) ... وأسلم الروح قبيل الفجر على صدر رضية (24)

معاوية القليوبي

ولد ونشأ ... (25) ... ودفن الشيخ في حوشه القريب من حوش عزيز في رحاب سيدي نجم الدين (26)

نعمة عطا المراكيبي

ابنة عطا المراكيبي وسكينة جلعاد المغاوري، ولدت ونشأت .. (27) ... ورحلت عن الدنيا بعد عزيز بعامين (28)

ورده حمادة القناوي

هي الثالثة في ذرية صدرية وحمادة ولدت ونشأت ... (29) ... ولم تستطع المقاومة ففاضت روحها تاركة في قلب أمها جرحاً لا يندمل. (30)

وربما تأطّرت بعض هذه الدوائر بقوسين يتحدد أولهما بالنشأة أو التخرّج وثانيهما بالشيخوخة أو الرحيل فتبدو الدائرة وقد ضاقت عما يغلب على بقية الدوائر من اتساع يمتد من الولادة إلى الموت.

إن تركيب الزمن في هذه الدوائر الصغرى يتسم بسمتين أساسيتين :

أولهما : أن الزمن يرسم مسارا خطيّا فيها فهو يبدأ من الولادة أو بعدها قليلا وينتهي بالموت أو قبله قليلا وبهذا تتوازى الأحداث في هذه الجزئيات في حركتها مع الأحداث في التاريخ العام أو الزمن خارج النص فلا يكاد يشوب تتابع الزمن فيها غير هذه الوقفات التي تلتقط حادثا هنا أو حوارا هناك أو بعض الذبذبة التي تحاول، وفي مرات محددة، أن تسترجع بعض الأحداث أو تشيء ببعض آخر منها.

ثانيهما : أن تعامل الراوي مع الزمن يتسم بما يمكن أن يكون إجمالا أو تلخيصا حيث تسرد أحداث حياة كاملة في حيّز ضيق قد يبلغ بضع صفحات أو تقتصر على بضعة أسطر كما في دائرة «وردة حماده القناوي» :

(هي الثالثة في ذرية صدرية وحمادة، ولدت ونشأت في خان جعفر ولكنها عشقت البيت القديم بميدان القاضي وتعلقت بجدتها راضية فبادلتها الجدة حبا بحب، وكانت تقول لصدريه عنها :
ـــ وردة أجمل البنات، ولكن ميزتها الأولى في العقل.

وقد خطبت لابن عمها الشاب وهي دون سن الزواج، ولكنها أصيبت بالملاريا، ولم تستطع المقاومة ففاضت روحها تاركة في قلب أمها جرحا لا يندمل) (31)

غير أن هذا الانتظام الخطّي للزمن الذي نلحظه في هذه الدوائر لا يلبث أن يضطرب كل الاضطراب حينما تنتظم هذه الدوائر في كل متكامل هو النص، وهذا يعني أن قراءتنا لهذا النص لا تعني الانتقال الخطى من نقطة إلى أخرى على نحو يفضي إلى التراكم المتوالي أو التتابعي أو الاسترجاعي وإنما هو الانتقال المفاجىء من مستوى إلى مستوى على نحو يضع النص في حالة توتر كامل وانقلاب مستمر وثورة دائمة.

ومن هنا فإننا نجد أن البناء الروائي الذي يحتفظ بالزمن على مستوى الجزئيات المكونة له يقوم في انبنائه الكامل على تدمير الزمن والدفع به لأن يكون مرتبطا بالشخصية التي تولد وتموت أو ترتحل بعيدا عن النص، وبذلك تتم زحزحة الزمن من أن يكون صلب البناء الروائي وعموده الفقري ليصبح ذرات جزئية تتناثر هنا وهناك على شكل شظايا تحتفظ بتتابعها الداخلي الذي يحدد مصائر الشخصيات وحركتها دون أن تمتلك القدرة على تحريك البناء الروائي نفسه.

إن هذا الزمن الذي تحوّل إلى شظايا يتراصف مشكلا ما يمكن أن يكون فسيفساء التاريخ الذي تتوارى فيه أبعاد الزمن تاركة للحضور المطلق حرية تحريك قطع هذه الفسيفساء وكأن الزمن كما يقول الفلاسفة القدماء قطعة من القماش المخطط تبدو لنملة تدب عليها أن خطا مضى وخطّا سيأتي وبينهما خط ثالث هو الذي تقف عليه غير أن خطوط هذا القماش حاضرة جميعها (في الآن) لمن يحدق إليها من عل.

هذه الفسيفساء التي تشكل النص بإمكاننا أن نضعها بين معقوفتين تتشكّلان من فاتحة الرواية وخاتمتها، ففي الفاتحة نجد السماء الزرقاء الصافية والشمس المشرقة ونجد هدير الحياة يملأ الميادين والأزقة (في السماء زرقة صافية، وعلى الأرض تغفو ظلال أشجار البلخ وأديم الميدان العتيق يشرق بنور الشمس ويتلقى منالحارات هديرا لا ينقطع ..) (32) وفي الخاتمة تجثم المقبرة فاتحة ذراعيها لاستقبال الناس الذي كانوا يضجّون حياة، ويتناهى إلى هذه المقبرة الصباح وينطىء نور الشمس ويحل الظلام فتتصاعد في الأفق الأرواح والأشباح تأمر فتطاع ويصبح الفعل المضارع المستمر «ما زال يستقبل الراحلين» هو الفعل الذي ينتهي إليه كل فعل، يصبح بدوره مقبرة للأفعال : (وزارة سيدي نجم الدين في المنام وأمره أن يبني قبره في جوار ضريحه فصدع بما أمر وشيّد الحوش الذي دفن فيه ومازال يستقبل الراحلين من ذريته المنتشرة في أنحاء القاهرة) (33)

تلك المقبرة لا تشكل خاتمة للنص فحسب ذلك أنها قد جاءت قبل ذلك مشكلة ما يمكن أن يكون خاتمة صغرى أوشك النص معها أن ينغلق غير أنه عاد للانفتاح ثانية ليتحرك حتى إذا ما تكرّرت هذه المقبرة، مشكّلة بذلك مؤشرا دلاليا، انغلق النص : (وفي ليلة رأى يزيد رحلا في المنام قال له أنه نجم الدين الذي يصلي أحيانا في ضريحه ونصحه قائلا :

— شيّد قبرك جنب ضريحي لنتلاقى كما يتلاقى المحبون ..

ولم يتردد الرجل فبنى حوشه الذي دفن فيه وما زال حتى اليوم يستقبل الراحلين من ذريته المنتشرة في أنحاء القاهرة) (34)

وحينما يتأطر النص بالصباح الذي تشرق فيه الشمس والمساء الذي تنبني فيه المقابر فإن اللغة عندئذ تجيء لتجعل من هذا الصباح والمساء اختصارا للزمن الذي يتراكم بينهما على نحو هلامي مضطرب فيصبح مقبرة للتاريخ الذي يتشظى في هذه الرواية، مقبرة للزمان الذي لا يتبقّى منه إلا هذا الحديث أو هذه اللغة التي تصبح هي «**حديث الصباح والمساء**» تستحضره فيحضر وتغيب فيغيب فتكون هي الخالق والشاهد، وحينما تنتصب أحرف الهجاء سيدة على النص محركة له خالطة عقود الزمن وترتيب الأجيال فإنها بذلك تعلن فوقيّه اللغة ونظامها بحيث أن ما تقوله اللغة يكون، وإذا كنا قد اعتدنا أن التاريخ هو الذي يصنع فإن اللغة هنا هي التي تصنع إذ أن النص تحرّك حينما تحرّكت اللغة بالألف واستمر حينما استمرت ثم مات النص حينما انتهت اللغة وأعلن حرف الياء خاتمتها، وكأنما الأحرف إذ تحضر تستدعى حضور الشخصيات وتاريخها بحيث لا يصبح حضور هذا العالم حضورا عبر اللغة فحسب وإنما حضور باللغة ويصبح حضور اللغة منبثقا من حضور الأبجدية التي تتوالى فتحرك العالم كله في ركابها فإذا ما بلغت في الرحلة غايتها بلغ عالم النص معها غايته وهي في حضورها ذلك تظل سيدة الموقف لا ترتهن لأي بعد أو ترتيب للزمن استحضاره لشخصية شهدت نابليون يخطر على جواده في شوارع القاهرة، إن الحرف عندئذ هو تلك الطاقة السحريّة التي تستحضر الغائب وتوجد المعدوم وتعلن وجود الأشياء.

وإذا كان النص قد انغلق على تلك المقبرة التي تستقبل الراحلين في خاتمة الرواية فإن هذه المقبرة نفسها لم تكن لتغلق النص حينما جاءت قبل ذلك لأن اللغة لم تنته بعد والأحرف لم تصل إلى غايتها ولذلك استمر النص في التدفق والقصة في الحركة والأجيال في التتابع والتاريخ في الحدوث.

وأخيرا فإن هذه الرواية التي رأى فيها بعض النقاد «لونا من التاريخ الفني» إنما تنهض على أساس وثيق من تفكيك أجزاء هذا التاريخ بإحالته إلى شخصيات وشظايا أحداث ثم لا تلبث أن تتقدّم خطوة على ما سبقها من روايات أخذت شكل التراجم حينما تخضع هذه الشخصيات والأحداث لنسق اللغة فيصبح بذلك تعاملها مع المضمون، والذي لا يبعد عن مضمون كثير من الأعمال التي سبقتها، ضربا من تقليب الأمر على وجوهه المختلفة والاستغراق في استثمار إمكاناته كما يقلّب الحطب على النار — على حد تعبير شلوفسكي — ، ومن هنا يتوارى المضمون خلف الآفاق المتجدّدة التي تنبثق من تشكّلات النص فتمنحه مشروعية أن يكون وتمنحنا عند اكتشافها مشروعية أن نزعم قراءة النص .. ،،،

سعيد مصلح السريحي
جـدة : 1990.2.18 م

الاحـــالات

1. غالي شكري : نجيب محفوظ ابداع نصف قرن (دار الشروق ـــ ط أولى 1989) ص 215 ـــ مقاله : جدارية هائلة لفاروق عبد القادر.
2. المرجع السابق : ص 216
3. ينظر في تحديد المصطلحات بحث ف. شلوفسكي : بناء القصة القصيرة والرواية. (نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب).
4. حديث الصباح والمساء : 183
5. حديث الصباح والمساء : 32
6. حديث الصباح والمساء : 34
7. حديث الصباح والمساء : 39
8. حديث الصباح والمساء : 43
9. حديث الصباح والمساء : 72
10. حديث الصباح والمساء : 76
11. حديث الصباح والمساء : 90
12. حديث الصباح والمساء : 96
13. حديث الصباح والمساء : 96
14. حديث الصباح والمساء : 99
15. حديث الصباح والمساء : 100
16. حديث الصباح والمساء : 102
17. حديث الصباح والمساء : 106
18. حديث الصباح والمساء : 109
19. حديث الصباح والمساء : 124
20. حديث الصباح والمساء : 126
21. حديث الصباح والمساء : 152
22. حديث الصباح والمساء : 156
23. حديث الصباح والمساء : 166
24. حديث الصباح والمساء : 169
25. حديث الصباح والمساء : 204
26. حديث الصباح والمساء : 206
27. حديث الصباح والمساء : 211
28. حديث الصباح والمساء : 212
29. حديث الصباح والمساء : 216
30. حديث الصباح والمساء : 216
31. حديث الصباح والمساء : 216
32. حديث الصباح والمساء : 5
33. حديث الصباح والمساء : 217
34. حديث الصباح والمساء : 117

ليالي نجيب محفوظ وألف ليلة
النصّ والمتناصّ

سعيد يقطين

0. تأطير :

0.1. كثيرة هي النصوص السردية العربية الحديثة التي تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردي العربي القديم. ويمكننا ضبط مختلف أوجه العلاقات الممكنة والمحتملة من خلال الشكلين الأساسيين التاليين :

1. الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقا لانجاز مادّة روائية. وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه. ويمكن التدليل على ذلك من خلال حضور أنواع ذات نمط قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات، وماشابه هذا من الأنواع، كما نجد في رحلة ابن فطومة، ورسالة في الصبابة والوجد وتغريبة بني حتحوت ...

وحضور النوع القديم في الرواية، كما يمكن أن يتجسد على صعيد كلّي، يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى على صعيد جزئي. وعديدة هي النصوص الروائية العربية التي تحضر فيها هذه البنيات النوعية القديمة على شكل مُناصّات تاريخية أو دينية أو سردية ... متضمنة في الرواية.

2. الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية. وعبر الحوار أو التفاعل النصّي معه يتمّ تقديم نصّ سردي جديد (الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النصّ.

على هذا الشكل الأساسي الثاني ينصبّ اهتمامي الآن. ولقد سبق لي أن اشتغلت على نصوص من هذا النوع من خلال تعالق نصّ روائي جديد زمنيا بنصّ سردي قديم مثل :

- الزيني بركات : بدائع الزهور.
- ليون الافريقي : وصف إفريقيا.
- نوار اللوز : تغريبة بني هلال.
- تغريبة بني حتحوت : عجائب الآثار.

وفي السياق نفسه أريد أن أبحث في علاقات نصّ نجيب محفوظ «ليالي ألف ليلة» [1] بنصّ يتفاعل معه وهو ألف ليلة وليلة، على اعتبار أنّه يدخل بدوره ضمن الشكل الأساسي الثاني.

0.2. قليلة هي النصوص الفنية أو الأدبية التي تتحول مع الزمن من نصّ يخضع لقوانين نوع أدبي محدّد إلى نصّ ثقافي شامل تتولد عنه نصوص في مختلف الأنواع الأدبية والفنية وفي مختلف العصور والأمكنة. ولعلّ واحداً من بين هذه النصوص القليلة هو بلا مراء نصّ ألف ليلة وليلة الذي تولدت وتتولد عنه نصوص عديدة في الثقافة العربية وغيرها، سواء تمّ ذلك بحسب الشكل الأول أو الثاني.

ونحن إذ نركّز هنا على كيفية تفاعل نصّ نجيب محفوظ مع ألف ليلة وليلة، فذلك لأننا مع الشكل الثاني نجدنا مع النمط الأكثر بروزا وتجليا. وعليه سيأخذ بحثنا هذا على عاتقه محاولة الجواب عن سؤالين اثنين :

1. كيف يتفاعل نصّ ليالي نجيب محفوظ مع ألف ليلة وليلة ؟ ومن خلال هذا السؤال سنحاول الكشف عن طرائق استغلال نصّ الليالي باعتباره نصّا على ألف ليلة وليلة بصفتها متناصّا.

2. ما مدى إنتاجية وخصوصية ليالي ألف ليلة ؟ وما مدى تميّزها كنصّ لاحق عن النصّ السابق الذي تفاعلت معه سواء على مستوى المادّة أو الخطاب. وتظل إلى جانب السؤالين، أسئلة أخرى لا تخفى أهميتها سنطرحها ضمن التحليل الذي سنجري على الليالي متلمسين الجوانب عنها في نطاق الاشكال العامّ حول علاقة الرواية العربية بالتراث العربي السردي.

1. ليالي ألف ليلة وألف ليلة وليلة

1.1. ألف ليلة وليلة :

إذا كان الخطيبي يلخص المبدأ الجوهري للحكي في ألف ليلة وليلة بقولة شهريار : «احكي حكاية وإلا قتلتك» (2)، فإنّ هذا المبدأ وهو يركّز على شهريار يشي بأبعاد أبيسية كشف عنها الخطيبي معطيا بذلك لحكي شهرزاد سمات خاصّة.

من جهتنا، ومن منطلق سردي خالص، يريد الوصول إلى أسئلة تتعلق بسردية ألف ليلة وليلة، وبدون أيّ بعد أميسي، نختزل المبدأ الجوهري للحكي في النصّ في قولة شهرزاد : «**إن ما سأحكيه أعجبُ ممّا حكيت**».

إنّ هذا المبدأ، علاوة على حضور البعد الزمني فيه، والذي تستأجل فيه عملية القتل، ويبرز ذلك من خلال استمرار الحكي ــ كما في مبدأ الخطيبي ــ نجد بُعْد «العجب» الذي يعطي للحكي جاذبية واستمرارا. ووفق هذا المبدأ نعاين بجلاء تآزر البعدين وترابطهما : الزمن والحب كما نبرز هما :

1. إنّ توالد الحكايات في ألف ليلة وتناسلها يتحقق زمنيا على أساس :

2. الانطلاق من العجيب إلى الأعجب إلى الأكثر عجبا. وواضح من خلال هذا الترابط أن الأول وليد الثاني. فكلما انتهت حكاية كبرى وتناسلت حكايات فرعية عديدة ضمنها، كانت النهاية بتعجب الشخصيات المروي لهم في الحكاية، والمرويّ له خارجها، أقصد شهريار، فتمسك شهرزاد بالخيط الناظم بين الحكاية الكبرى المنتهية، وتمهّد لأخرى بقولها : «إنّ ما سأحكيه أعجب ممّا حكيت». ويتعجب شهريار ممّا يمكن أن يكون أعجب ممّا سمع، ويَدْفَعُه شره الفضول إلى طلب السماع من خلال السؤال السردي : كيف كان ذلك ؟ وهذا السؤال نجده من متحفّزات الحكي القديم في العديد من أنواع وأشكال السرد العربي. فيكون الجواب حكاية كبرى جديدة. وهكذا دواليك ... إلى أن تنتهي الليالي زمنيا بانتهاء العجب الذي يتولد عنه العفو عن شهرزاد.

إن بعدي المبدأ أعلاه (الزمن ــ العجب) يتجسدان في ألف ليلة وليلة على صعيدين متكاملين، أو على صعيد مزدوج يتجلى من خلال مادّة الحكي وشكل السرد كما نختزل ذلك من خلال هذه الخطاطة :

الشكل السردي

مادة الحكي
خارج حكائية
داخل حكائية
الاطار
الزمن
التضمين
العجب

(ش. 1.) مبدأ الحكي في ألف ليلة وليلة

يتوازَى ماهو خارج حكائي على صعيد مادّة الحكي أو القصّة بالقصّة الاطار في ألف ليلة (قصّة الملك شهريار) من خلال البعد الزمني الذي تسعى من خلاله شهرزاد إلى ممارسة الحكي بهدف تأجيل الموت. وما هو داخل حكائي يتجلى لنا من خلال حكايات شهرزاد المُضمَّنة والتي تقوم على أساس العجب الذي يلعب دورا مهما في تأجيل الموت.

نتبيّن من خلال هذه الخطاطة تداخل المادّة بالشكل على صعيد النصّ الذي يتعالق فيه الشكلان السرديان التّاليان اللّذان يجعلاننا أمام قصتين اثنتين :

1. **القصّة الاطار** : ومحورها شهريار الذي انتهى إلى قاتل للعذارى بعد الليلة الأولى.

2. **القصص المضمنة** : ما تحكيه شهرزاد كلّ ليلة دفعاً للقتل. وبانتهاء القصص المضمَّنة نعود إلى القصّة الاطار التي يكون قد مرّ على وقوع بدايتها زمن طويل أنسى العجب خلالها الملك قصّة خيانة زوجته الأولى، وتولّد عنه شيء جديد (الانجاب من شهرزاد)، فيكون العفو عن شهرزاد وبذلك تنتهي القصّة.

2.1. ليالي نجيب محفوظ :

يأخذ نجيب محفوظ القصّة الاطار : قصّة شهريار وشهرزاد ويجعلها مدار حكيه. ويبدأ بنهايتها لتكون بداية لياليه. وأمام الكاتب هنا احتمالات عدّة لتمديد نصّ منتهٍ بناء على ما تقدّمه له معطيات القصّة الاطار. لكن نجيب محفوظ يستعيد بعض عوالم القصص المضمنة ليحكيها لنا كوقائع جارية لا كحكايات منتهية. وهكذا يبدو لنا الملك شهريار ووزيره دندان بمثابة الخليفة هارون الرشيد وجعفر ومسرور يتحركان ليلا ويشاهدان ويشاركان في القصّة، ويعيشان مع شخصيات قصص ألف ليلة وليلة ويتكلمان معها ... يبرز لنا حضور العوالم التالية من ألف ليلة وليلة في ليالي نجيب محفوظ على النحو التالي :

- الشخصيات : عبد الله البرّي ـــ البحري ـــ الحمّال ـــ الاسكافي ـــ قوت القلوب ـــ أنيس الجليس ـــ السندباد ...
- المكوّنات النوعية : المسخ ـــ التنكّر ـــ تداخل العناصر : الإنس الجنّ ـــ الهوائي ـــ الترابي ـــ المائي ـــ الناري ...
- الأحداث : الاختفاء ـــ المطاردة ـــ البحث ـــ القتل ـــ الاحتيال ...

إنّ مختلف هذه العناصر والموادّ الحكائية والخطابية يتمُّ توظيفها بتحويلها في نصّ نجيب محفوظ.

ويمكننا رصد تجليات هذا التحويل من خلال الوقوف عند نقط الاختلاف بين النصين فيما يلي :

1. الشكل السردي : إذا كان الشكل السردي في ألف ليلة يتداخل فيه التأطير والتضمين، فإننا في ليالي محفوظ نجدنا أمام التسلسل أو التتابع، من جهة. ومن جهة أخرى إذا كانت شهرزاد في ألف ليلة ناظما خارجيا باعتبارها المكلفة الحكي فإنها في ليالي محفوظ فاعل، بينما يتكلف بالحكي ناظم خارجي آخر (الذات الثانية للكاتب). وبذلك تبعد المسافة بين الصوتين السرديين.

2. في ليالي محفوظ يتمّ انتقاء ودمج بنيات حكائية متعددة ومختلفة عن بعضها في ألف ليلة، ونظمها في إطار بنية حكائية واحدة لها بداية ونهاية، ولها بذلك بناؤها ونحوها الخاصّ، على عكس ألف ليلة التي تزخر بالحكايات المختلف بعضها عن بعض وعلى أصعدة عدّة.

3. إنتاج نصّ سردي جديد يتقدم إلينا باعتباره قراءة وتفكيكا لنصّ سابق. وفي هذا الانتاج السردي الجديد نجدنا أمام عملية بناء وهدم في الوقت نفسه للنصّ السابق (ألف ليلة)، تحويل واستيعاب للعديد من بنيات النصّ السابق السردية والحكائية. لذلك نجد تعالقا كبيرا بين النصّين، وتفاعلا بينهما. ويمكن اختزال هذا التفاعل النصّي في نوع محدّد من أنواعه هو «التناصّ» الذي يتجسد وفق النقط التالية :

1. **على صعيد الشكل الحكائي** : إن كانت ألف ليلة تقوم على أساس التأطير والتضمين، فإن ليالي نجيب تركّز على القصّة الاطار في نهايتها، وتجعل ما كان مضمّنا فيها باعتباره تضمينا أو حكيا امتدادا للقصّة الاطار. وبذلك تضيق المسافة بين الواقع المؤطر والحكي المُضمَّن. ويبرز لنا هذا العنصر بوضوح من خلال النقطتين التاليتين :

2. **المشابهة** : إن ما جرى في ألف ليلة يتكرر وقوعه في ليالي محفوظ. وكذا مرّة يبرز هذا التشابه بين ما سمع شهريار من حكايات شهرزاد وما رأى وسمع في حياته :

«ليلة أمس صادفت في تجوالي حكاية كأنها إحدى حكاياتك يا شهرزاد» ص 128.

3. **التحويل** : يبرز هذا العنصر في كون العلاقة بين النصّين تتجسّد بشكل لافت للانتباه، ودافع إلى طرح هذا السؤال المزدوج : كيف يتحول نصّ ألف ليلة إلى نصّ ليالي ألف ليلة ؟ وكيف تستوعب ليالي ألف ليلة نصّ ألف ليلة وليلة ؟

سنمّي نصّ ألف ليلة وليلة بـ «المتناصّ» الذي يتفاعل مع ما نحتفظ بتسميته بـ «نصّ» ليالي ألف ليلة. وما يجمع بين النصّ والمتناصّ باعتبارهما نصيّن أحدهما لاحق وآخر سابق هو «التناصّ». والسؤال المزدوج الذي طرحنا أعلاه يتعلق بالبحث عن جوهر التناصّ في الرواية الذي يبرز بجلاء من خلال العنوان «ليالي ألف ليلة»، وتفكيك العنوان هو تحليل للسؤال في بعده المزدوج، وبحث في نصيّة الرواية. وهذا ما سنعالجه الآن تحت عنوان :

2. اشتغال التناصّ في ليالي ألف ليلة

1.2. بناء الرواية : نفتح الرواية على أربعة مشاهد تأطيرية لليالي تبرز لنا من خلالها شخصية شهريار الملك مع وزيره دندان. يعلن الملك عن توبته عن قتل العذارى وعفوه عن شهرزاد. فيسود الفرح في المدينة. إن تمديد الزمن بواسطة الحكي عن العجيب تولّد عنه إنجاب طفل واستنتاج حكمة الحكي. إنها نهاية المتناصّ.

بعد هذه المشاهد تتوالى تباعا ثلاث عشرة حكاية تحمل كلّ واحدة اسم شخصية من شخصيات النصّ. تتعالق هذه الحكايات وتترابط وتمتدّ (مثل قصّة جمصة البلطي الذي يصبح عبد الله الحمّال ...). تجري أحداث هذه الحكايات المترابطة في مدينة شهريار، ومن خلالها نجد حضور بعض عوالم قصص المتناصّ وقد أعيد إنتاجها لتقدم في سياق آخر وطريقة أخرى.

إننا أمام بناء تسلسلي تتواتر فيه الأحداث وتتطور من نقطة بداية قصّة صنعان الجمالي إلى النهاية. وهذا البناء التسلسلي يقدّم لنا الصورة العامّة لتحويل المتناصّ إلى نصّ من خلال الانتقال من عالم الحكاية إلى عالم الواقع، أي الانتقال من عالم القصّة المحكية إلى عالم الواقع القابل للحكي : إنّه تحويل الحكاية إلى واقع، ممّا يدلّ معه على أن «العجب» الموجود في الحكاية يوجد نظيره في الواقع.

ويأتي التسلسل الزمني للحكايات ليس فقط ليوحّد أحداثا مختلفة في المتناصّ، ولكن ليوحّد في نسق واحد فضاءات عدّة (الصين ــ الهند ــ بغداد ــ مصر ...) وأزمنة متعددة (ماضية بعيدة ــ قريبة ــ مستمرة ــ متقطعة ...) وشخصيات مختلفة باختلاف الثقافات والحضارات في فضاء وزمان وشخصيات في النصّ. إن المختلف، وعلى كافّة الأصعدة، في المتناصّ يأتلف في النصّ، ويقدّم في نسق واحد ينقل المحكي في مختلف تجلياته إلى الواقعي.

ويتجلّى هذا التسلسل الذي يؤلف المختلفات وينقلنا إلى الواقعي على الصعيد السردي في انتقالنا من الراوي ــ الناقل (بلغني أيها الملك السعيد. تقول شهرزاد) إلى الراوي ــ المبئر الذي يرى كلّ شيء يجري أمامه. وفي ذلك انتقال من المجال السردي الشفهي إلى المجال السردي الكتابي الذي يتحقق فيه سرد التجربة المعيشة (الواقعية) لا التجربة المسموعة (المحكية).

إن هذه الصورة العامّة للتحويل لا تلغي الصورة العامّة للمشابهة بين المتناصّ والنصّ والتي تبدولنا، أيضا، على صعيد الزمن : زمان القصّة. فالقصص المتضمّنة في المتناصّ يتمّ «**حكيها**» في ألف ليلة وليلة. وحكايات النصّ المتسلسلة في ليالي نجيب محفوظ يتمّ «**وقوعها**» في المدّة نفسها. توصلنا إلى ذلك من خلال رصد المؤشرات الزمنية التي يقدّمها لنا النص بين الفينة والأخرى، والتي يتمّ التعبير عنها أحيانا بذكر أحد الفصول أو ما يدلّ عليها :

- في الحكاية الأولى : «استقبله علي السلولي في جَوْسَقِهِ **الصيفي**» ص. 33
- في الحكاية الثانية : «اختفت بروق الآمال في سماء **الخريف** ...» ص 56
- في الحكاية الثالثة : «ربض السلطان في مجلسه بالشرفة الخلفية رغم أن الخريف كان ينسحب أمام طلائع **الشتاء** ...» ص 70.

وهكذا نلاحظ أن قصّة نور الدين (الرابعة) تجري في الربيع ومغامرات عجر الحلّاق (الخامسة) في الصيف ... الخ.

إنّ زمن «حكي» القصص المتضمنة يشبه زمن «وقوع» قصص النصّ في تسلسلها وترابطها. وإذا كان زمن «حكي» قصص المتناصّ هو الليل، فزمن «وقوع» أغلب الأحداث في النصّ هو الليل أيضا. ولا نريد أن نثقل النصّ بكثرة الشواهد من النصّ :

- قصّة صنعان تبدأ في الظلام حيث يصطدم بقمقام (ص 15). وكذلك أغلب الأحداث المركزية ...

على صعيد بناء نصّ الليالي نستخلص تحقق التناصّ من خلال التحويل (الانتقال من الحكي إلى الواقع)، ومن خلال المشابهة (الحكي والواقع). إن هذين البعدين، من خلال البناء، وقفنا عندهما على صعيد زمن الحكي وأفقية السرد وشكله. وسنحاول الآن معاينة طرائق أخرى من اشتغال التناصّ بتحليل تمفصلات النصّ عموديا عبر الوقوف على ما نسمّيه بؤرة السرد ونواته والمبدأ الذي يرتكز عليه.

2.2. مبدأ الحكي في النصّ ونواته :

إن بناء النصّ بالشكل المحلّل أعلاه ينعكس بشكل جلي على مستوى مبدأ الحكي. فتحويل شكل الحكي وزمنه، مع ما في ذلك من مشابهة يعني تحويل مبدأ الحكي ودلالته أيضا. إن الأمر لا يتعلق بالتقنية التي ما تزال تفهم على أنها اعتباطية. فتغيير تقنية السرد معناه تغييرات أخرى تطرأ على صعيد الدلالة وإنتاج المعنى. فعندما تحكي شهرزاد يكون لحكيها أبعاده الخاصّة. وبتحوّل الصوت السردي تتحول المرامي والأبعاد.

في ألف ليلة وليلة ركزنا المبدأ الجوهري للحكي في «العجب». ولشهرزاد من وراء ذلك غاية مركزية أولى هي تأجيل عمليّة القتل أو إلغاؤها نهائيا. وبذلك يكون الحكي وفق هذا المبدأ محفزا لادامة الانصات وديمومته : إنّ «العجب» ذريعة لجلب السماع وإشراك المرويّ له (شهريار) في النصّ المحكي ليتلهّى بذلك عن الحالة التي يعيشها (أليست هذه إحدى وظائف الحكي ؟ ..). وتتحقق لدى المرويّ له وظيفة الانشغال بالمحكي عن واقعه. إنه تحوير لمجرى الشعور الباطني لغاية مقصودة.

في ليالي ألف ليلة لا نجد الصوت السردي المكلف بالحكي مهدّدا بالقتل شأن شهرزاد. لذلك يكون لحكيه وظيفة أخرى غير وظيفة الصوت السردي في المتناصّ. نجد حضورا لـ «العجب» وتوظيفا له بشكل لافت للانتباه. إنه يتواجد بصورة دائمة وفي مختلف الحكايات. لكن غايته ليست مرهونة بالاثارة، ودفع المرويّ له ــ القارىء إلى طرح السؤال السردي التقليدي : كيف كان ذلك ؟ فالعجب هنا ليس في ذاته. إنه يرتبط بعنصر آخر يتصل به وهو «الشر»، الشيء الذي يدفع المرويّ له ــ القارىء إلى التساؤل : لماذا يحدث هذا ؟ لتوضيح هذا التحويل على صعيد وظيفة الحكي في النصّ، نبيّن المبدأ المركزي للحكي في ليالي ألف ليلة على النحو التالي.

شهريار في نهاية المتناصّ أو بداية النصّ ألانت الحكايات جانبه وخففت من غلوائه : إعلانه التوبة. عندما يأخذ النصّ نهاية المتناصّ بداية يعني ضمنيا ــ وكما سيؤكد النصّ ذلك ــ أن الحكي لا يتولّد إلّا عن الشرّ : أليس هذا ما قامت به شهرزاد لتغيير شهريار ؟

بانتهاء الشرّ ينتهي الحكي. وبعد انتهاء المشاهد الأربعة الأولى التي يفتتح بها النصّ لا نجدنا بصدد حكي. فالحكاية الأولى ستبدأ بظهور عنصر الشرّ : طلب قمقام من صنعان قتل السلولي، وتتواتر الحكايات العجيبة ولا تنتهي إلّا بانتهاء الشرّ : توبة شهريار النهائية واعتزاله الحكم.

هذه هي «القراءة» التي قام بها نجيب محفوظ لألف ليلة وليلة، وهذه هي «التجربة» التي سعى إلى إنتاجها من خلال ليالي ألف ليلة. وهكذا يمكن اختزال مبدأ الحكي في النصّ في هذه القولة : «**يبقى الحكي ما بقي العجب**». ولا يعني العجب هنا غير «**الشرّ**».

يستدعي «العجبُ ــ الشرُّ» الحكيَ، ويطبّع الحكي الشرّ، لكن يغلب الطبع، فيستمرّ الحكي إلا مالا نهاية. أليس هذا هو جوهر التحويل في الرواية : «البدء من النهاية لتكون بداية». وفي هذه البداية

يهيمن الفرح، وتعيش المدينة عرسا حقيقيا، فيزول الخوف والهلع. لكن سرعان ما يبدأ الحكي يتولّد. وتتولى الحكايات لتنتهي بالبكاء.

ووفق المبدأ أعلاه لا يتولّد الحكي ــ العجيب إلّا بتدخّل عنصر الشرّ : إنّه نواة السرد. وهو الذي ينظم مختلف الحكايات. وتنتهي الحكاية(أيّ حكاية) بالموت أو التوبة. لكنه عنصر الشرّ يظهر من جديد من خلال شخصية جديدة، ويكون المصير نفسه : الموت أو التوبة. ويخرج شهريار في النهاية سائحا بعْد ما رأى وسمع أشياء عديدة تشبه عوالم ما كان يحكى له، تاركا القصر والرئاسة، ناشدا الحكمة. يدخل عالما فردوسيا، فتعود إليه طراوة عوده وشبابه. يتزوّج ويمكث مائة عام. لكن الطبع يدفعه إلى فتح الباب الممنوع، فيجد نفسه في العراء يبكي مع البكّائين على بوّابة صخرة الفردوس الضائع.

إنها سلسلة متوالية ودائرية : الحكاية = الشرّ ← العجب ← الحكمة ← الحكاية ... ويغلب الطبعُ التطبّع. هذه هي صورة التسلسل في الشكل السردي. وفي مبدأ الحكي من بدايته إلى نهايته. تواتر يحكم بنية النصّ. يبتدىء الحدث عادة ليلا، ومن خلال صوت أو هاتف من عالم الجنّ الذي يتدخل في أفعال شخصيات النصّ :

ــ قمقام ــ سنجام : عالم الخير.
ــ سخربوط ــ زرمباحة : عالم الشرّ.

وهكذا تبدأ الحكاية الأولى مع صنعان الذي يصطدم بقمقام الذي يأمره بقتل السلولي الذي يوظفه للشرّ. يتغيّر صنعان ويغتصب طفلة صغيرة ويقتل السلولي. وينتهي بالاعدام، تشرّد عائلته وتصادر أملاكه. وتبدأ الحكاية الثانية مع جمصة البلطي الذي يخرج له سنجام وهو يصطاد السمك، فيورطه في جرائم ليس مسؤولا عنها على عكس عمل قمقام مع صنعان. يتوب جمصة وينحاز إلى فعل الخير ... وهكذا. وكلما انتهى الحكي يظهر سخربوط وزرمباحة ويفكّران فيما يعملانه لاثارة الاضطراب والفوضى ويحدث الاختلال وفي المقطع الموالي إبراز لهذا الدور الذي يقوم به الشرّ في النصّ من خلال محاورة تجري بين عالم الخير (سنجام / قمقام) وعالم الشرّ (سخربوط ــ زرمباحة) :

«قالت زرمباحة لِسخربوط :
ــ أخشى أن يركبنا الضجر.
فقال سخربوط مشجعا :
ــ بل ستتاح فرص وتخلق فرص يا تاج الذكاء ..
وترامى صوت قمقام من أعلى الشجرة وهو يقول :
ــ إذا تردّد التذمر بينكما فهو البشرى بالرضى ..
فقالت له زرمباحة ساخرة :
ــ ما أنت إلّا عجوز عاجز.
فقال سنجام من مجلسه لصق قمقام :
ــ الأرض تشرق بنور ربّها. ونحو النور يتطلع ليل نهار جمصة البلطي، ونور الدين العاشق، حتى عجر استقرّ في دكانه وتاب عن تطلعاته .. أمّا شهريار السفاح فثمة هُدىً تقتحم عليه هيكله الملىء بالدّم المسفوك ..

فقال سخربوط هازئاً :

ــ ما ترى من الأشياء إلّا ظلّها الأخرس، وما تحت الرماد إلّا جمرات ناروسيوقظك الغد من غفوة العمى ..» ص 170 ــ 171.

أوردنا هذا المثال على طوله لأنهُ يَكشف بوضوح نواة السرد، التي تحكم تولّد الحكايات في النصّ. يقع هذا المثال في بداية حكاية أنيس الجليس (الحكاية السادسة). ونتبيَّن من كلام سخربوط وزرمباحة عدم الرضى لمَّا آلت إليه الأمور، وما انتهت إليه من استقرار وتوبة (الخير). وهذا المآل ارتاح لَهُ قمقام وسنجام، الشيء الذي جعل سخربوط يتوعدهما بأن الشرّ سيقع غداً وبأن تحت هذا الرماد ناراً سيعيد إضرامها ليتولّد الشرّ من جديد، وحكاية جديدة، حكاية أنيس الجليس. ويظهر لنا ذلك مباشرة من خلال الجرائم التي تقع، وفي الصفحة 176 يعلن قمقام : «انظر إلى العبث يعصف بالمدينة». وتنتهي قصّة «أنيس الجليس» الممتدّة في «قوت القلوب» بـ :

«خفقت قلوب بالأسى .. تناجى قمقام وسنجام، المجنون وعبد الله البحرى .. حزنوا لسقوط التائبين ...» ص 199.

وفي كلّ مرّة، وفور انتهاء كلّ قصّة بالتوبة أو بالاعدام يتدخل عنصر الشرّ ليغيِّر الأمن اضطرابا، وبذلك تكون الحكاية. وهذا العنصر يرتبط دائما بقوة خفيّة تتحكم في المصائر. وهذه القوّة الخفيّة تملك سلطة متعالية : الجنّ ــ التنكّر ــ طاقية الاخفاء ــ الخاتم السحري ... لذلك ربطنا دائما الشرّ بالعجيب أو الخارق.

إنّ هذه البنية السردية التي تأخذ هذه الصورة، والقائمة على مبدأ «يبقى الحكي ما بقي العجب ــ الشرّ»، تتجلّى لنا بشكل واضح في ما نسمّيه بؤرة السرد والتي نجد فيها تكثيفا لهذه البنية سواء من حيث مبدؤها الجوهري أو نواتها السردية.

3.2. بؤرة السرد : نحدّد هذه البؤرة في حكاية السندباد وهي الحكاية ما قبل الأخيرة. ظهر السندباد في بداية النصّ عازما على السفر والرحيل. تطرأ كلّ الحكايات في غيبته. وبالمقابل تطرأ له حكايات. إن هناك حكايات موازية لحكايات أخرى. غير أن الأولى حكيت أمامنا، والثانية ستُحْكَى بطريقة أخرى. يظهر السندباد بعد تغيير عرفته الحياة في مدينة شهريار : نقل الرياسة من حيٍّ إلى حيٍّ معروف الاسكافي. وهيمن الأمن. وكما فتحت الرواية تنتهي، رواد مقهى الأمراء يتسامرون فيدخل عليهم السندباد بعد رحلته السادسة : حكوا له ما جرى في غربته. وشهريار بدوره يطلب منه أن يحكي له ما جرى له هناك قائلا :

«حدّثني قوم عن رحلاتك، فرغبت أن أسمع منك ما تعلمته منها إن كنت حطيت منها بعلم نافع. فلا تكرِّر إلّا ما تقتضيه الضرورة» ص 271.

إن شهريار يريد سماع الحكي. لكنه يريد الحكي الحامل للمنفعة : العبرة. لقد تغيَّر موقعه كمرويّ له وكمُشاهِدٍ. ويتكلف السندباد بالحكي عن رحلاته لكن ليس بالطريقة التي كان يحكي بها في ألف ليلة وليلة. وهنا أيضا يمكن أن نعاين علاقة النصّ بالمتناصّ.

يبدأ حكي السندباد بتقرير يذيّله بحكي. ونمثّل لذلك بالحكاية ــ الوصيّة الأولى :

«تعلّمت يا مولاي أوّل ما تعلّمت أن الانسان قد ينخدع بالوهم، فيظنه حقيقة، وأنه لا نجاة لنا إلّا

إذا أقمنا فوق أرض صلبة : (فإنه لمّا غرقت سفينتنا ...)». ص 272. يُسَجِّلُ الراوي حكمة الحكي (التقرير)، ويتبعها بالحكاية تدليلا على أن التعلّم جاء بناء على تجربة معيشة. وهكذا تتوالى التقارير مردوفة بالحكايات التي تمثّل لها.

في بؤرة السرد هاته نعاين بجلاء التحويل والمشابهة، كما نعاين اختزال الحكايات جميعها في النصّ في حكايات السندباد. إنّ هناك توازيا بين ماجرى للسندباد في رحلاته، وما جرى لأهل مدينته في إقامتهم. عندما يُحكى للسندباد ما وقع إبّان غيبته يعقّب قائلا :

«حسبت **الأعاجيب** قاصرة على رحلاتي، الآن يحقُّ لي **العجب**». ص 269.

ليس هناك فرق بين ما وقع في المدينة (مدينة شهريار)، وما وقع للسندباد (في البحر)، وما حكي من حكايات (حكي شهرزاد). يعلّق شهريار بعد انتهاء حكايات السندباد، متحدثا إلى شهرزاد :

«ما أشبه حكايات السندباد بحكاياتك يا شهرزاد.
فقالت شهرزاد :
ـــ جميعها تصدر عن منبع واحدٍ يا مولاي». ص 278

إن هذا المنبع الواحد الذي تصدر عنه مختلف الحكايات : المحكية من لدن شهرزاد، أو المعيشة والتي عاينها شهريار والسندباد، سواء كانت هذه الحكايات حكايات أو تجارب مرئية هو «الشرّ» الكامن النفوس. وهذا الشرّ متصل بوثوق بـ «العجب». تختلف الحكايات فقط في مبرّر تقديمها، لكنّ مضمونها وأصلها واحد. لا فرق إذن بين مبدأ الحكي في ألف ليلة وليلة وفي ليالي ألف ليلة. هنا تتجلّى علاقة المشابهة بين النصّ والمتناصّ. وهنا أيضا تكمن علاقة التحويل بينهما، تحويل المتناصّ إلى نصّ جديد لابراز المشابهة رغم الفروق الموظفة لتشخيص تميّز النصّ عن المتناصّ. وفي هذا التحويل ـــ القراءة للمتناصّ تتجسّد وظيفة الحكي الحامل للعبرة أو الحكمة. فمن خلال توظيف العجب يبرز التماهي بين الحكائي والواقعي، كما يبرز كون البعد العجائبي نتاج الصراع بين الطبع والتطبع، بين الخير والشرّ .. ولا يتمّ تجاوز العجب ـــ الشرّ إلّا باعتبار ما يقدّمه الحكي، واستخلاص حكمته الجوهرية : لقد استمع شهريار باعتباره موضوع التبئير إلى حكايات شهرزاد في المتناصّ فانتهى إلى التوبة، وعاين في مدينته وقائع أقرب إلى الحكايات التي استمع إليه فتعجب في هذا التطابق. واستمع إلى وقائع، حكايات السندباد الستّ فتاب التوبة النهائية. ونتج عن كلّ هذا مغادرته الحكم نهائيا. يقول موجّها الخطاب إلى شهرزاد :

«اخرجي لقد أدّبت الأب، وعليك تأديب الابن ليكون الملك». ص 281.

ويخرج تائها. لقد أدّى الحكي وظيفته : التوبة. لكنّ الحكي لا يمكن أن يكون إلّا دائريا، ومستمرّا، لا نهاية للحكي لأن الشرّ والعجب أبديّان : يقوم السندباد برحلته السابعة. وتزداد حيرة شهريار بعد طرده من الفردوس بسبب خضوعه لفضوله الذي أدى به إلى فتح الباب الممنوع، لينتهي بعد ذلك باكيا مع البكّائين. وفي ذلك إيذان بإمكان حكي جديد ..

في بؤرة السرد تبدو لنا حكايات السندباد الستّ دالّة على اتصال الواقعي بالعجائبي، كما تبدو مصدّرة بالحكم التي تحملها، إنها بمثابة وصايا ستّ لم تصل إلى الدرجة التي يتمّ فيها الوصول إلى الحكمة النهائية مع الوصية السابعة غير المسجلة. قد يجدها السندباد في رحلته السابعة، لكن شهريار أضاعها في الفردوس فكان في رجوعه إلى الأرض. وبذلك تنتهي الحكاية التي يبرز لنا من خلالها توازي ما وقع بما حُكِي. وبهذا تتجلى لنا علاقات النصّ بالمتناصّ في أجلى صورها، سواء على مستوى عمودية الحكي أو أفقيته، أو على صعيد مبدئه الجوهري مع ما في ذلك من تحويل ومشابهة.

«يبقى الحكي ما بقي العجب والشرّ». هذا هو المبدأ الذي يقوم عليه النصّ، وإليه يمكن اختزاله. ولمّا كان نصّ ليالي ألف ليلة ينهض على تقاطب عالمي الخير والشرّ، نعاين كون الحكي لا يتعلق إلّا بالشخصيات المتصلة بالشرّ، بهذه الدرجة أو تلك. أمّا الشخصيات الخيّرة، فلا وجود للحكي في عوالمها، كما أنها زاهدة في الاستماع إليه (على عكس شهريار). بعد رجوع السندباد يغبط الطبيب السندباد على ما رأى وما سمع، لكن الشيخ البلخي (رمز الخير في النصّ ومؤدّب شهرزاد) لا يولي أهمّية لحكايات السندباد :

«فقال الطبيب مخاطبا الشيخ :

ــ لقد رأى وسمع (يقصد السندباد) إني أغبطه .. فقال الشيخ :

ــ طوبى لمن كان همّه واحدا، ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه ...» ص 283. لا يتعلق الحكي بعالم الخير، في الحكايات المقدمة في النصّ. وإذا وجد حكي فإنه يقدم إلينا على نحو بنيات نصيّة طارئة لا علاقة لها بالحكاية المروية. وهذه البنية الحكائية غالبا ما ترد في سياقٍ خاصّ كالحديث عن الأولياء أو الصالحين. وهي تأتي لضرب المثل أو تسجيل العبرة تماما كما فعل ذلك السندباد وهو يقدّم حكاياته ــ وصاياه.

3. تركيــب :

من خلال طرائق الاشتغال التي ركزنا عليها أعلاه نستنتج ما يلي :

1. في انطلاق نجيب محفوظ من ألف ليلة وليلة كمتناص أنتج نصّا جديدا هو ليالي ألف ليلة. وهذا النصّ انبنى على :

آ ــ مشابهة المتناصّ في مادّة حكيه وبعض مميّزاته النوعية وبالأخصّ بُعَدَهُ العجائبي الناظم والمولّد للعديد من الأحداث والشخصيات، والذي أضفى على الرواية خصوصيتها على هذا الصعيد الشيء الذي يتطلب قراءة خاصّة لهذا الجانب الذي أبدع فيه نجيب محفوظ أيّما إبداع.

ب ــ تحويل المتناصّ إلى نصّ جديد مغاير للنصّ المحوّل. ويبرز هذا في القراءة الانتاجية التي قام بها الكاتب للمتناصّ وتحويله للمبدأ الجوهري الذي قام عليه إلى مبدأ جديد نجد له حضورا في العديد من روايات نجيب محفوظ قديمها وجديدها، وإن تغيّرت أشكال تقديمه وممارسته.

في هذا التحويل تبرز لنا إنتاجيّة نصّ نجيب محفوظ مجسّدة من خلال تقديمه للمتناصّ في شكل جديد (الرواية) مستوعبا بذلك مختلف البنيات والأنواع الحكائية التي يتضمنها المتناصّ، ناظما إيّاها في نوع محدّد هو الرواية وفق الطريقة المهيمنة في إنتاج نجيب محفوظ الخطابي (هيمنة الناظم الخارجي ــ التوظيف الهامّ للخطاب المعروض غير المباشر ــ استعمال التلخيص والتكراري المتشابه ...)، وماشابه هذا من الطرائق السائدة في الرواية عند نجيب محفوظ سواء على صعيد القصّة أو الخطاب.

2. حقّق محفوظ بهذا النصّ إضافة إلى الرواية العربية، وبالأخصّ تلك التي تتفاعل مع نصّ محدّد (الشكل الثاني) لكنّ هذه الاضافة تحافظ على خصوصيتها داخل تجربة نجيب محفوظ الروائية كلّها، وإن ظلت مطبوعة بطابع الكاتب الروائي الذي يحكم تجربته.

3. إن ليالي ألف ليلة وهي تتفاعل مع ألف ليلة وقفت عند حدّ محدّد من التفاعل النصّي وهو التناصّ، ولم تتجاوزه إلى أنواع أخرى من التفاعل كالمناصّ والميتانصّ الذي نجده مهيمناً بشكل أساسي في

الرواية العربية الجديدة. فالعمل الذي أنجزه نجيب محفوظ لم يتجاوز حدّ تحويل مجرى السرد، لأنه في العمق حافظ على مبدئه الجوهري. وإن حاول إعطاءه بعدا جديدا، فإنه لم يمسّ إلا بعض جوانبه الذي عملت على توجيه دلالته توجيها خاصّا يرتهن إلى إنتاج الدلالة في مختلف كتاباته، وإلى رؤيته الخاصّة للأشياء.

4. يبرز لنا هذا الانتاج الدلالي في تقاطب القيم التي أولاه محفوظ قيمة كبرى في هذا النصّ بناء على تحويله للمتناصّ. وهذا التقاطب نجد له حضورا في العديد من رواياته، وبالأخصّ في أحد أهمّ عناصره «الشيخ البلخي» الذي نجد له نظيرا في اللصّ والكلاب مع «الشيخ الجنيدي»، وفي روايات أخرى، مع ما ف ذلك من إيحاء ودلالات بعيدة. ولعلّ قراءة لنصوص نجيب محفوظ على هذا الصعيد تمكّننا في اكتناه أعماق رؤيته للعالم الذي عمل على تجسيدها في مختلف نصوصه التي يمكن أن نستخلص منها نصّا شاملا سواء على صعيد بنياته السردية أو الخطابية أو الدلالية.

5. إنّ كلّ تقنيات الكتابة الروائية التي وظفها محفوظ في رواياته نجد لها تمثيلا في هذا النصّ الذي كانت مادّته الحكائية متوفرة سلفاً الشيء الذي جعله يولي أهمية كبرى للغته وصوره التي وظفها في هذا النصّ بكثير من الشاعرية والمهارة. وبهذه الجوانب مجتمعة يظهر لنا نجيب من خلال هذا النصّ روائيا متميّزاً، ويبدو النصّ غنياً في تفاعله مع نصّ ألف ليلة وليلة الذي كان وسيظل نصّاً تتولّد عنه نصوص جديدة أبداً، وما ليالي ألف ليلة إلّا نموذج لهذا التفاعل المنتج الذي يجعل إمكانية قراءته وتحليله متعدّدة الجوانب والاشكالات التي لا تطال فقط هذا النصّ، ولكن تجربة نجيب محفوظ بكاملها ...

هوامش

---

1. نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة. مكتبة مصر الطبعة الثالثة 1987.
2. عبد الكبير الخطيبي : ألف ليلة وليلة البيضاء.

قراءة في الرواية الثالثة والثلاثين لنجيب محفوظ

قشتمر / أو نهايات الحكي

نجيب العوفي

ثمة تساؤل أولي وملحاح، يُبَادهنا كلما اقتبلنا نصا روائيا جديدا لنجيب محفوظ

ترى، ماذا يتبقى من نجيب محفوظ، وماذا يتبقى له ؟!
ماذا يمكن أن يحكيه لنا في أماسي الثمانينيات، بعد أن نفض كنانته واستفرغ حمولته على امتداد هذا «الماراطون» الروائي الطويل والحفيل الذي يبتدىء عام 1939 بروايته الفاتحة (عبث الأقدار)، ولما يَنْتَه بعدُ في 1988 بروايته الأخيرة (قشتمر) ؟!

ويستدرجنا هذا السؤال الأولي إلى تساؤل ثان ومواز / وماذا ترى يمكن للنقد تبعا أن يحكيه لنا عن تجربة نجيب محفوظ الروائية، بعد أن نفض بدوره كنانته واستفرغ حمولته أوكاد، وقتل التجربة، كما يقال، درسا وفحصا، حتى ارتهن نقدنا الروائي بهذه التجربة ارتهانا آليا وطاغيا، وأضحت لحظته التاريخية، بحق، لحظة محفوظية بامتياز ؟!

لا نتغيا من وراء هذا التساؤل الأولي الملحاح، الغمز من قناة نجيب محفوظ، أو الشك والظنة في قدراته وكفاءاته الروائية والابداعية. لكن «للطاقة الابداعية مع ذلك، حدودها وأمداءها. ولكل بداية نهاية. لكل رحلة، مهما طالت، محطة وغاية.

ويبقى نجيب محفوظ، من قبل ومن بعد، شاهد العصر الذي رأى وأرى. يبقى «عراب» الرواية العربية المالىء للدنيا والشاغل للناس، على امتداد عقود ستة من التاريخ، هي بلا جدال من أصعب وأتعب مراحلنا التاريخية. ولعل هذا ما يقتضي إعادة قراءة متأنية لنجيب محفوظ، بعيدا عن أضواء نجوميته التي قد تعشي الأبصار، وبعيدا، ولو بعدا نسبيا، من حجاب المعاصرة المموه للرؤية والمشهد.

يبقى التساؤل الآنف، إذن، واردا ومبررا /
ماذا يتبقى من نجيب محفوظ، وماذا يتبقى له ؟!
يمكن القول مبدئيا وإجماليا، ودونما أي تعسف أو تحيف في القول، بأن ما يتبقى من نجيب محفوظ، هو بضع روايات شوامخ هي المجلية حقا لابداعه ومرحلته، علما بأن المبدع، في المحصلة النهائية، لا يكتب سوى نص واحد ولوراكم نصوصا ذوات عدد، ونفكر هنا بخاصة في الثلاثية وثرثرة فوق النيل وميرامار والمرايا .. أما ما يتبقى لنجيب محفوظ الثمانينيات، فهو استقطار واعتصار الذاكرة، والنبش في الأراشيف والأدراج الماضية، وأيضا تلخيص واجتذاذ سجله الروائي المنجز المكتنز، تسعفه على ذلك سيولة الحكي إن لم نقل سهولة الحكي التي تملك ناصيتها وتمرس بصنعتها، على مدار رحلته الطويلة. الشيء الذي يسمح لنا من ثم باستنتاج الفرضية أو المصادرة التالية / وهي أن نجيب محفوظ قد أحيل على «التقاعد»

الروائي منذ زمن، وإن أصر على إثبات حضوره واستمراره، وإن أصر على مزيد من السباحة الماراطونية في هذا أليم المتلاطم القلّب، يمّ الرواية الباحثة عن شكلها وهويتها باستمرار، حسب باختين. لكنها سباحة مكابرة ومعاندة، جاهدة ومجهدة، في التحليل النهائي. ولعل في الرواية الأخيرة لا «الآخرة» لنجيب محفوظ (قشتمر) الصادرة في 1988 والمكونة للمحطة الثالثة والثلاثين ضمن مشواره الروائي الطويل، ما يلقي بعض الأضواء على هذه التساؤلات والفرضيات الأولية. والعبق دوما، كما يقال، بالخواتيم.

فماذا تحكي (قشتمر)، ومن يحكيها، وكيف تحكي ؟!

وقشتمر اسم مقهى (بعيد عن الأنظار، يقع عند التقاء الظاهر بشارع فاروق، صغير وجديد وجميل وذو حديقة صيفية صغيرة)، ص. 28 كانت تجتمع فيه شخوص هذه الرواية أو ثُلّةُ هذه الرواية، الملتحمة المنسجمة، كلَّ مساء وعلى مدى سبعين سنة متتاليات ومتآخيات، طافحات بالشؤون والشجون. يقول الراوي (هكذا عرفنا قشتمر في أواخر 1923 أو أوائل 1924، ودون أن ندري أنه سينعقد بيننا وبينه زواج لا انفصام له، وأنه سيصغي بصبر وتسامح إلى حوارنا وأساطيرنا عمرا طويلا، بل مازال يصغي مستوصيا بصبره وتسامحه). ص. 28

والمقهى، كما نعلم، أحد الثوابت الفضائية أحد «الشخوص» القصصية في عالم نجيب محفوظ الروائي، مثلما أن الفضاء أو المكان بشكل عام، هو التيمة الكبرى المهيمنة على هذا العالم والركن الركين فيه. ومجرد استقرائنا لعناوين رواياته كاف للايحاء بذلك والدلالة عليه. إن المكان والزمان، بعبارة، هما العصب الحي والقابض في المسلسل الروائي لنجيب محفوظ وهما الجوهر الفلسفي الثاوي في أطوائه والمحرك لوتائره.

ومع كل هذه الأهمية والحساسية لمقهى قشتمر في الرواية، والتي تتجلى لنا بدءا من العنوان كنص صغير مختزل ومجمل للنص الكبير، فهو مجرد خلفية ديكورية باهتة، مجرد مقام لاندلاق المقال. إن قشتمر في (قشتمر) ملفوظ روائي أكثر مما هو متعين روائي تتقرّاه الحواس الخمس، ويضطلع بدور وظيفي في تحريك شبكة الشخوص والأحداث والتأثير عليها، وذلك خلافا لكثير من الأمكنة الروائية في عالم نجيب محفوظ، تلك التي أصبح بعضها أكثر «مكانية» من الأمكنة الواقعية، عالقة بالأذهان لا تريم.

لقد أضحى المكان في (قشتمر) يفتقد وهج وعبق المكان. ولعل هذا مؤشر أول على العد التنازلي لتجربة نجيب محفوظ الروائية، الكلفة أشد ما يكون الكلف بإبداع المكان وشَخْصَنة المكان.

تحكي (قشتمر)، كبرنامج سردي، حيوات أو «سِيَر» أربعة أصدقاء منذ نعومة أظفارهم إلى احْدِوْدَاب ظهورهم، إلى أن ذرّفوا على الثمانين.

نقرأ في فاتحة النص (بدأ التعارف عام 1915 في فناء مدرسة البراموني الأولية، دخلوها في الخامسة وغادروها في التاسعة. ولدوا عام 1915 في أشهر مختلفة، لم يبارحوا حيهم حتى اليوم، وسيدفنون في قرافة باب النصر). ص. 5.

ونقرأ في نهايته (ورغم الشيخوخة والروماتيزم والذبحة والبروستاتا والتصوف، ذهبنا متوكئين على العصيّ إلى مركز الاستفتاء بالمدرسة القديمة بين الجفاين لننتخب الرئيس الجديد الذي تعلقت به آمالنا بقدر تعلقها بالأمان والحياة). ص. 142.

إنها إذن تحكي سيرة العمر كله. بل هي تحكي أربع سير متوازية ومتآخية من هذا العمر الطويل العريض / صادق صفوان، اسماعيل قدري، حمادة يسري الحلواني، طاهر عبيد الأرملاوي.

وإذا أضفنا إلى هؤلاء الأربعة شخصية الراوي، يصبحون خمسة، وهي الشلة «الحرافيشية» التي تتبوأ فضاء قشتمر / المقهى كما تتبوأ فضاء قشتمر / النص. هي الشلة المؤلفة قلوبها التي يشتغل بها وعليها البرنامج السردي من مبتدئه إلى خبره. نقرأ في الفاتحة ثانية هذه المعلومة السردية التمهيدية (هؤلاء الأربعة والراوي. التحموا بتجانس روحي صمد للأحداث والزمن، حتى التفاوت الطبقي لم ينل منه. إنها الصداقة في كمالها وأبديتها. الخمسة واحد والواحد خمسة، منذ الطفولة الخضراء وحتى الشيخوخة المتهاوية، حتى الموت. اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من الغربية، الراوي أيضا من الغربية ولكنه خارج الموضوع). ص. 5.

حقا، إن الراوي يبدو خارج الموضوع على مستوى المتن الحكائي، وإن كان حاضرا وظاهرا على مستوى المبنى الحكائي وعلى مستوى المنظور السردي، باعتباره القائم ببَرْمَجَة السرد والناسج لخيوطه، سُدى ولحمةً، أي باعتباره راويا مشاهدا ومشاركا ضمنيا، محيطا بكل شيء وعليما بذات الصدور.

لا يظهر للراوي أثر أو خبر على امتداد الصيرورة الحكائية واضعا على رأسه طاقية إخفاء ومكتفيا بالسلطة اللسانية السردية. مكتفيا بدور المراقب أو المخرج الذي يحرك شخوصه ومصائره من وراء ستار، هذا على الرغم من أنه جزء لا يتجزأ من الشلة، أو ربما هو جزؤها الأساسي ووترها الحساس.

فهل هو خارج الموضوع حقا ؟!
نبادر إلى القول بأن الراوي يقع في الصميم من الموضوع، وليس المروي عنهم سوى الراوي متعددا. ليست حيواتهم سوى حياته مشرحة وممسرحة. ليسوا بعبارة، سوى مرايا لوجهه الخفي / الجلي، ولو من باب (قل لي من هم أصدقاؤك، أقل لك من أنت). ألم يعترف الراوي بلسانه (الخمسة واحد، والواحد خمسة) ؟!

ونبادر ثانية أو نصادر، قائلين، بأن هذا الراوي المراوغ هو نجيب محفوظ ذاته، وليس أحدا آخر سواه.ربما يعني أن الراوي هو المؤلف.

ونبادر ثالثة أونصادر قائلين، بأن المروي عنه في هذا النص هي (مصر)، وأن قشتمر / المقهى، كعمق حكائي واستراتيجي للنص، ليست في التحليل النهائي سوى (مصر).

ولنفتلذ من النص الاشارتين التاليتين /

نقرأ في الصفحة 69 (وصمد قشتمر كأنه وطن ثان لنا).
ونقرأ في الصفحة 141 (هلموا نمضي معا في الحلقة الثامنة. ركن قشتمر باق، ربنا يديمه ! المكان المستقر الوحيد مهما تثر العواصف من حولنا، ولا تحول جدرانه القديمة بيننا وبين الدنيا).

ومن ثم تبدو العلاقة بين المتخيل والواقعي، بين الزمن التاريخي والزمن الحكائي في هذا النص، علاقة واهية إن لم نقل متماهية. الشيء الذي يستثير لدينا التساؤل التالي /

هل نحن حقا تجاه رواية ذات مجازية واستعارية، أم نحن تجاه رواية بيوغرافية أو أوتوبيوغرافية ذات بنية إرجاعية حقيقية ؟!

هل تُحتسب (قشتمر) كسيرة ذاتية لنجيب محفوظ، على الرغم من خرقه للميثاق الأوتوبيوغرافي، وصونه للميثاق الروائي ؟!

أشرنا منذ قليل إلى أن المروي عنه الضمني في (قشتمر) هي (مصر). وأن قشتمر المقهى ليست إلاها. كما أن الصيرورة الحكائية للشخوص الأربعة، مدار النص، ليست سوى جزء من الصيرورة التاريخية لمصر وتجل مشهدي لها، على مدى سبعين سنة ونيف بكل وقائعها وفواجعها. من هنا يجثم التاريخ بثقله على جسم هذا النص النحيل (147 صفحة)، حتى لينوء به كاهله ويطفح به كيله. من هنا يطغى الواقعي / الارجاعي على التخيلي / الابداعي، وينهض الزمن التاريخي مؤسسا ومنتجا للزمن الحكائي، الذي يبدو وكأنه مجرد صدى أو انعكاس لزمن الأول. وفي هذا عودة إلى متردم الواقعية التسجيلية عند نجيب محفوظ. تلك الواقعية / المرآة التي تجوب الشوارع كما تجوب النفوس، حسب تعبير توماس مان. ومن هنا بالتالي، ينبثق مأزق أو إشكال هذا النص / كيف يمكن له أن يحكي ويتتبع أربعة أعمار ومصائر في 147 صفحة من القطع المتوسط ؟! كيف يمكن له أن يُدمج أربع روايات في رواية واحدة ؟! والأهم من هذا، كيف يمكن له أن يلاحق ويحتقب كل هذا التاريخ المشحون المنداح على مدى سبعين سنة ونيف، بعُجَرها وبُجَرها، من دون أن تنقطع دونه الأنفاس، علما بأن (التاريخ) هو هاجس هذا النص وأطروحته المركزية ؟!

هنا لا يتبقى أمام نجيب محفوظ سوى استقطار واستِدْرار الذاكرة، مادة وموضوعا، وسوى الطيّ والاختزال الزمني، طريقة وأسلوبا، عبر تقنيتي الخلاصة Sommair والحذف Ellipse، وحسبنا تدليلا على ذلك أن نقرأ المقطع السردي التالي (وانهمرت على ركن قشتمر الأخبار المثيرة، مصرع أحمد ماهر، حرب فلسطين، مصرع النقراشي، الحرب بين ابراهيم عبد الهادي وبين الاخوان، عودة الوفد، حريق القاهرة. كُتب علينا أن نعايش الهموم ونتجرع الأحزان ونكظم الغضب أو نزفره سمرا ونكاتا ونوادر هزلية. ودخل الأولاد الجامعة وحتى هبة الله دخل الروضة. أما نحن فقد بلغنا الأربعين، تلك العلامة المميزة ذات الطنين الأبدي. بلغ صادق قمة ثرائه. وحمادة الحلواني أدرك الغاية في معالجة الفراغ بالافراط في الطعام والشراب والمخدر حتى فاق طاهر في وزنه. وبلغ طاهر منزلة فريدة في عالم القلم، أما اسماعيل قدري فقد حصل على الليسانس، فاستقال من عمله في دار الكتب وعمل في مكتب محام وفدي). ص. 97.

إن (قشتمر) سيرة ذاتية وغيرية في آن، تنشر تاريخها ومواجدها على حبال الروائي، تقية ومداورة. إنها في العمق، رواية أوتوبيوغرافية أو أوتوبيغرافيا روائية بضمير المتكلم الجمعي، تلعب فيها ذاكرة نجيب محفوظ دون «مخيلته»، الدور التحفيزي والتأسيسي الأول، كما تحتل فيها (الأنا) موقعا مركزيا وأنطولوجيا.

أن يحكي الكاتب عن حياته ويعود إلى الاصغاء ليجيب ذاته، بعد مسلسل طويل من الحكي عن الآخرين والاصغاء لكورس أصواتهم، فذلك إيذان بأن ليس ثمة ما يُحكى. إيذان بنضوب معين الحكي أو نضوب معين المخيلة الحكائية بالأحرى. إيذان بنهايات الحكي.

وإذا كانت كل رواية تفترض حضور رواية أو روايات سابقة عنها حسب كريزنسكي، فإن (قشتمر) تستحضر كل الروايات وكل المراحل التي قطعها وعايشها نجيب محفوظ، مستقطرة ومختزلة لها 147 صفحة. إن (قشتمر) من هذه الزاوية، هي موجز روائي أو حاشية روائية على المتن الروائي المحفوظي الباذخ. وليس بدعا من ثم، أن تستعيد كل أو جل التيمات المحورية المبثوثة عبر مفاصل هذا المتن، كالسياسة والثقافة والجنس والحب والطموح والاحباط وما شاكل .. كل هذا في إطار ثابت ومستمر من الرؤية الوفدية شبه الغنوصية التي تلون رؤية نجيب محفوظ إلى العالم وإلى عالمه المحيط بشكل خاص، رغم تقادم العهد على الطرح الوفدي وتماوج رمال المجتمع والتاريخ. وبدافع من هذه الرؤية الوفدية المُؤَمْثَلة

وشبه الغنوصية، فإن جميع الأنظمة التي تناوبت على الأريكة المصرية، توضع من لدن شخوص نجيب محفوظ، في قفص الاتهام والادانة / الملكية، الناصرية، الساداتية، مع مهادنة أو ممالأة الذي يصل أخيرا .. وتلك شِنْشِنة مألوفة لدى نجب محفوظ / مع الراكب حتى ينزل !

وإذ يغدو كل شيء، في التحليل النهائي، باطلا وقبض ريح، وإذ تظل الذات مكتوية باستمرار، بلظى أحلامها وأشواقها الجهيضة، لا يتبقى من بلسم أو ترياق سوى الحنين النوستالجي إلى الماضي البعيد والبكاء على أطلاله الدوارس، كما تشف عن ذلك أكثر من وحدة سردية ووصفية. نقرأ على لسان الراوي (أجل، ذهبت في أدراج التاريخ عباسية الزمان الأول، بالهدوء والخضرة والسرايات والترام الأبيض، وانتشرت العمائر، وقامت الدكاكين على الجانبين، وفاض الحي بسكانه. واكتظت الشوارع بالصبية والسيارات الخاصة والعامة. إنه الزحام والضوضاء والأنفاس المتلاطمة، ولكن لم يجر هجرها لأحدنا في خاطر، ولا تصور أنه يمكن السمر في غير قشتمر). ص. 112

بل إن (قشتمر)، بنصها وفصها، ليست سوى مرثية للعمر الجميل ــ الطويل، وتعزية عن الحال والمآل.

وينضاف إلى هذا الحنين النوستالجي إلى فراديس الماضي، حنين نوستالجي مماثل إلى فراديس الدين، إلى «الجبلاوي» الآسر الساحر، وهو الحنين الذي تُوِّجت واختتمت به (قشتمر) على لسان أحد أفراد الشلّة، صادق صفوان، لحظة الاحتفال بمرور سبعين عاما على التئام الشلة في قشتمر (وكدت أجنح إلى تذكر عازف الرباب القديم، ولكن صادق صفوان أيقظني من سباتي وهو يتلو بصوت واضح : «والضحى والليل إذا سجى، ما ودعك ربك وماقلى، وللآخرة خير لك من الأولى، ولسوف يعطيك ربك فترضى، ألم يجدك يتيما فآوى، ووجدك ضالا فهدى، ووجدك عائلا فأغنى، فأما اليتيم فلا تقهر، وأما السائل فلا تنهر، **وأما بنعمة ربك فحدث**»). ص. 147.

حقا، وأما بنعمة ربك فحدث !

وكثيرة هي النعم التي يمكن أن يتحدث بها نجيب محفوظ وليس أقلها شأنا ووزنا، نعمة «نوبل»، ونعمة التربع على سدة الرواية العربية.

لكن كثيرا من النعم، كما لا يخفى، في طيها نقم
ومصائب قوم، عند قوم فوائد.
وأما بنعمة ربك فحدث !!

أية خاتمة، ترى، أبلغ من هذه في الدلالة على المضمون الايديولوجي / التيولوجي، الذي يستوطن ذاكرة (قشتمر) ؟!

وخاتمة أي نص، وفقما نعلم، كما فاتحته ذات أهمية ودلالة.
فهي خلاصة مساره ولحن قراره.

ولحن القرار، هو ذا الحنين النوستالجي إلى الماضي الغابر، مشفوعا بذا الحنين الروحي إلى «الجبلاوي» الآسر الساحر، إلى ظل الدين الوريف، بعد طول تردد بينه وبين العقلانية والعلم.
حقا، إنها نهايات الحكي وحشرجاته.
وصدقا، نطق الشاعر /

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى　　ما الحب إلا للحبيب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى　　وحنينه أبدا لأول منزل

أبعاد الرؤية المحفوظية
في ثلاثة محاور

خيري منصور

«لا يوجد مؤرخ بلا وجهة نظر، في حين أنه يوجد فنان بلا وجهة نظر»

نجيب محفوظ

«لا تثِق بالقاص ... وَثِق بالقصّة»

ريتشارد هوجارت

وصف ناقد عربي ذات يوم القامة الروائية العملاقة لنجيب محفوظ بأنها استحالت إلى عقبة في طريق تطور الرواية العربية، وهو وصف يشبه ذلك الوصف الذي لجأ إليه كارل شابيرو في حديثه عن (اليوت)، وإن كان الفرق شاسعا بين الوصفين، فالناقد العربي يلخص في وصفه ظاهرة نقدية، بينما يصدر شابيرو عن نفسه فقط، إضافة إلى ذلك فإن العقبة الاليوتية في طريق تطور الشعر الحديث سرعان ما تتقوض في دراسة شابيرو .. بينما هي تتصاعد وتعلو كلما وجدنا أنفسنا في إسار مقاربة نقدية عن محفوظ ...

إن كل وصف لمبدع كبير على أنه عقبة، يتضمن هجاء أيضا .. هجاء لكل الطاقات التعبيرية المحكومة مسبقا بالارتطام بأفق غير قابل للاختراق...
وحسب مثالنا .. فإن الأفق المحفوظي يصبح نهاية مقترحة للمغامرة الروائية العربية أو هذا في الأقل ما تشير به تلك المقاربات النقدية المكرسة بِرُمتها للاحتفاء ..

إن ما يجعل المرء يسترجع هذا المديح ذا المعنى المزدوج، هو تحرزه من أن تستحيل جائزة نوبل المحلوم بها طويلا وبشبقية في نطاق الثقافة العربية إلى عقبة من طراز آخر :. أي عقبة في طريق النقد نفسه، بحيث يتحرر عبر نزوعه الاحتفائي نحو إعادة كتابة المكتوب، وتكريس المقدار على نحو رغائبي ـــ ثأري.

مراجعة أولية لكتابات نقاد عرب حول نوبل في العقدين الأخيرين ترينا إلى أي مدى رؤيت هذه الجائزة مشوبة بما هو رجعي ـــ بالمعنى غير السياسي المبتذل ـــ وتلك الكتابات تشي بِصُدُودٍ عربي عن «نوبل» بحيث تتبدى وكأنها عقوبة ثقافية سياسية، خصوصا بعد أن قضم (عجنون) وسيجزز وغيرهما الكثير من مصداقيتها ... ما حدث بعد منحها لمحفوظ هو الانقلاب بعينه .. من الصدود والاتهام إلى الاقبال الشغف والتنزيه .. وهكذا تمت عمليات انتاجية لمحفوظ في ضوء «التطويب» النوبلي. إن العمليات الانتاجية هذه هي بمعنى أدق إعادة انتاج في ضوء الجائزة، وأرجو أن لا يفهم من هذا السياق أنني أناقش استحقاق محفوظ للجائزة .. هذه مسألة أخرى تماما، يتولى الجزم بها منجز روائي وقصصي بالغ الأهمية وجائزة عمرها أكثر من ثمانين عاما ولها حيثياتها ومشكلاتها المتعلقة بها لكنني ما زلت في حدود الاحتراز من إعادة القراءة والتقويم وفق تحريض احتفالي محصن.

الشيء الآخر الذي أود الاشارة إليه قبل الدخول إلى موضوع هذا البحث، هو المقاربات النقدية حول أعمال محفوظ الروائية ... فمراجعة الملف النقدي الضخم الذي تتكدس فيه تلك المقاربات والعروض والمداخلات يبتدىء للوهلة الأولى كما لو كان مصدرا لكل حركة ريح طارئة .. وكأن السؤال النقدي ينقلب إجابة ما الذي سنضيفه نحن لكل هذه الكتب ؟ صحيح أن أحد النقاد الانجليز أحصى عدد الكتب الصادرة عن وصول د. هـ. لورنس فكانت تزيد عن خمسمائة كتاب .. لكن محفوظ لا يزال حيا بيننا، ونتمنى له المزيد من الاقامة الفاعلة في عالمنا ..
إضافة إلى أن معظم المبدعين العرب الكبار يشكون دائما من كثرة ما كتب عنهم وحولهم .. ومن قلته أيضا .. فالكثرة القائمة على الترادف هي اسم آخر للقلة ...
وقد ترسخت لدينا عادات نقدية سالبة .. لعلّ المتضرر الأول منها هو الكاتب الجديد .. الذي تشترط الكتابة عنه احتراصا وتدشينا وشق طريق في الجبل، أما الطرقات السالكة والمطروقة والمأهولة بآثار الأقدام فإنها تعوي بالاحتفاء وسأذكر في هذه المقدمة بدون مواربة .. أن كثيرا من الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية عن محفوظ الروائي غالبا ما تنطلق من نهايات محددة سلفا .. وتتجه عكس حركة الكشف والاستقراء باتجاه المقدمات .. المقدمات التي هي ليست في النهاية سوى حشو يكتمل به نصاب شكلي لمساحة نقدية .. (1).

لقد كتب أحد نقاد محفوظ يوما (2) بأن هذا الروائي قد اختصر قرنا من التطور الروائي في العالم في ربع قرن، فكان لهذا الاختصار غرامته الفنية، والغرامة الفنية قد تكون باهظة أحيانا، فهي بالنسبة لمحفوظ اختصرت في رواية السراب .. التي هي حسب قراءة هذا الناقد سراب رواية أكثر منها رواية سراب ..

إن صح هذا القول بالغرامة الفنية على الروائي خارق المراحل .. فإنه سيصح بدرجة أكبر حسب رأينا على النقد الروائي .. فهذا الأخير خرق مراحل واختصر قرونا .. لا قرنا واحدا .. خصوصا وأن النقد الروائي يشتبك مع مستويات النقد كلها .. ويفيد من المنجز المعرفي في الحقول كافة .. إن افتقار موروثنا النقدي إلى قرطاجني وجرجاني وآمدي على صعيد النقد الروائي وليس نقد الشعر قد جعلنا نميل نحو تسويغ الغرامات الفنية الباهظة التي دفعها نقدنا الروائي العربي المحروم من موروث يماثل أو يضاهي أو يقارب حتى موروث نقد الشعر..

بعد هذه المقدمة التي لم استطع مقاومة الاتقاء بها .. أرجو أن لا تثير مداخلتي تحفزكم لترقب اسهاما نقديا مصفى من الغرامة، إن تحقيق مثل هذا التطلع لا يعم من محاولة واحدة هي في حدود تجربة قرائية تميل نحو إحياء المؤلف أكثر من ميلها نحو إماتته، بمعنى آخر هي قراءة ممهورة بالتاريخ. لا بوصفه مهادا فحسب، وإنما بوصفه فضاء ينعقد الأفق فيه على نهاية مأزقية.

إن تقديم وصفات نقدية مضمونة، ومحصنة من الآثار الجانبية من قبل قارىء للرواية هو أمر متعذر إن لم يكن مستحيلا .. فالنقد انبنى منذ بواكيره على الاختلاف، والتعددية المنهجية، وتكثير النص من خلال تعدد مقترباته ...

ولعلنا بحاصل جمع جهودنا زائدا ممكناتها التي لم يتح لها التحقق حتى الآن .. نخفف أو نطمح إلى تخفيف أعباء الغرامات الباهظة التي وجدنا أنفسنا كعرب مطالبين بتسديدها نتيجة انقطاعات معرفية متتالية .. لا على صعيد الرواية ونقدها حسب ... وإنما على صعيد حضارة سنشقى كثيرا قبل أن نكون مشاركين أندادا فيها بدلا من كوننا سوقا. اقتصاديا وثقافيا وممصات استهلاكية نهمة !

«السمان والخريف» رواية الصيّاد والفريسة، هذا أول ما ينبئ عنه العنوان القائم على تراجيديا السقوط في فخاخ التعب، أسراب السمان المهاجرة بحثا عن الدفء تجد الشباك في انتظارها .. هكذا كان من السهل أن يكتب د. لويس عوض تلخيصا شجيا لهذه الثنائية (3) نذكر السمّان الوفدي المهاجر (عيسى الدباغ) هو فريسة الخذلان السياسي وخريف الوفد الذي يسقط في الفخّ، ولعل المفارقة الأولى في هذه الثنائية الطردية .. تكمن في كون الطعم من صميم الطريدة نفسها .. إنه تعبها، استنفاذها لامكانية التحليق مواصلة الطيران ..

في ضوء هذه المصيدة الطبيعية يمكننا العثور على الرّديف أو المعادل الروائي عبر مصيدة مماثلة، لكنها مصعدة بالطبع، ومدفوعة روائيا بأقصى ممكناتها نحو المأزق.
إن عناوين الروائي كأسماء شخوصه، تقدم تضليلا مدروسا خلافا لما يتوقعه الناقد ــ القارىء، من أن المفاتيح مرمية على الأعتاب، على بعد ذراع نقدي واحد من الأقفال !
وقبل أن نتقصى رموز محفوظ رغم التضليل الروائي ــ لتعد قليلا إلى وَهْم تلك المفاتيح.

☐ الشحاذ : هو الثري الباذخ، المتخم، الذي يستشعر مرضا في روحه غير قابل للشفاء، ويتسول المعرفة والحكمة من بطون الكتب !

☐ الطريق الذي يبحث عنه البطل الضال (صابر الرحيمي) هو انتفاء الطريق أو عكسه، إنه المراوحة في شارع لا يفضي إلى غيره ! (4).

☐ حضرة المحترم : الموظف ضئيل الشأن، الشخصية الادخارية (5) التي تعطي حياتها كلها للحصول على مرتبة وظيفية .. لا تبلغها

☐ دنيا الله ... هي الدنيا الشاغرة، المأهولة بغياب الله (6)

سيكون من السهل قراءة السّمان والخريف عبر شخوصها وأحداثها وقرائنها الزمانية والمكانية في ضوء ثنائية صياد التاريخ وطريدته السياسية ــ الوفد ــ لكن المسألة أعقد من ذلك، فمحفوظ روائي غير قارّ، سرعان ما يباغت ناقده وقارئه وربما فنه بما هو غير متوقع بناء على سياق تطوري وقد يوظف الأسماء على نحو عكسي كما رأينا .. ثم يعود لتوظيفها كما هي كما في «أولادنا حارتنا».

إن مفاجآت محفوظ تنبني أساسا على ما يمكن تسميته قطع المتواليات النفسية، فهو إذ يعي المتوقع منه يحجم أعنه، مما أدى بالفعل إلى اختصار روائي واحد لتاريخ الرواية في العالم ــ وإن على صعيد التطور التاريخي للجنس الأدبي ــ فهو تدرج من التاريخية إلى الواقعية بمستوياتها المتعددة إلى الرمزية .. إلى الفنطازيا .. ولولا صلابة القاعدة الواقعية التي يرتكز إليها محفوظ روائيا لقلنا أنه بصدد تجريب (اللارواية) أيضا. لماذا اخترت السّمان والخريف ؟

هل هي قابلة لأنه تكون نموذجا بنائيا ورؤيوياً لأعمال محفوظ ؟
بالطبع، لا، لأن مثل هذا الادعاء يفضي إلى اختزال بالغ الجور لمشروع روائي نهض على التعددية البنائية وتكثير مجالات الرؤيا.

صدرت السمّان والخريف عام 1962 في منتصف العقد الساخن من حياة عامة .. طرفا العقد هما هزيمة مشتهاة (حرب القنال 1956) (7) وهزيمة رابعة مباغتة عام 1967، وبعد عام واحد من إخفاق وحدة سوريا ومصر عام 1961 بكل ما عناه ذلك الاخفاق قوميا وسياسيا.

إنها بالاضافة لهذا الموقع زمنيا على صعيدي الذاكرة الوطنية والذاكرة الروائية ــ المحفوظية تشكل منحنى لا يصعب حزره في الأقل بين ما قبلها وما بعدها، إنها نقطة الافتراق التي خرج منها شخوص ملدوغون بهزائهم الروحية، مشوبون بعدمية معبر عنها بفقدان اليقين، واليتم التاريخي والميتافيزيقي في آن .

سبب ثالث .. هو أنها رواية سياسية، تتضح فيها على نحو لا يحتاج إلى تأويل مواقف محفوظ الوفدي القديم، الذي تربى وجدانه وهو في العشرينات في حاضنة الوفد الراعدة والخاذلة معا ..

سبب رابع : هو سطوع النظرة المحفوظية الحامدنية الاسكندرية ذات الطابع الهليبني ــ الكوزلوبوليتي.

سبب خامس : كونها كما رأينا حضنت بذور الشك والريبة السياسية حول تجربة بالغة التعقيد بدأت عشية 23 يوليوز 1952 .. ولم تنته بعد !

سبب سادس : الاهمال السببي الذي تعرضت له هذه الرواية من بين أعمال محفوظ الأخرى، وذلك في رأيي لأنها تجرّ الناقد أيّاً كانت مهارته في التفلت من إبداء موقف إلى موقف بائن.

فمن جهة كون السمان والخريف رواية سياسية لم يتقنَّع بها الشخوص أو الأحداث فهذا واضح تماما، مما دفع أحد النقاد إلى اعتبارها وثيقة للمستقبل، بالرغم من أن هذا الناقد بالذات كان قد أوقع قراءه في حيرة كما يقول حين كتب على غير ما أجمع عليه النقاد بأن نجيب محفوظ هو عدوّ الواقعية .. يقول د. عوض على سبيل المثال عن شخصيات السمان والخريف.

«تكاد تتعرف عليهم من ملامحهم، ومن خصالهم المرسومة بفرشاة جسيمة قوية الخطوط، وتكاد تبينهم من بين من كنت تعرفهم في العهد البائد المترددين على مقاهي : البوديجا، وايزافيتش والكافية ريش وجروبي ... الخ» (8).

ويتحدث صلاح عيسى في كتاب البرجوازية المصرية ولعبة الطرد خارج الحلبة عن عيسى الدباغ بطل الرواية كما لو كان شخصية سياسية من لحم ودم، متعينة في الواقع الاجتماعي وليس في الواقع الروائي حسب ،

فيصبح (الدباغ) حسب هذه القراءة نموذجا مجسدا للوفديين الذين فقدوا نفوذهم وتهشموا سياسيا بعد ثورة يوليو عام 1952، ويربط (صلاح عيسى) بين موقف عيسى الدباغ بطل الرواية وبين موقف فؤاد سراج الدين سكرتير عام حزب الوفد الذي وقف بعد ربع قرن ليعلن بأعلى صوته أنه يتحدى رجال القانون أن يدلوه على جريمة واحدة وردت في قانون العقوبات لم ترتكبها ثورة يوليو 1952.

وتأتي قراءة صلاح عيسى للسمان والخريف ضمن سياق ما يسميه عصر السباب البرجوازي، فما قاله الوفديون عن ثورة يوليو لا يختلف كثيرا عما قاله مصطفى كامل عن أحمد عرابي (9) وأخيرا عما يقوله آخرون عن عبد الناصر .. إن تطبيقا وافيا يمكن تقصيه وفق هذه القراءة لقانون البرجوازية العربية في فهم التاريخ وفي صياغة أحداثه.

بطبيعة الحال يجد القارىء في هذا التيسير القرائي ــ سياسيا ــ فبطل الرواية بحثا عن شفيع روائي لرؤيا فكرية تصطاد ما يلبي مصداقيتها من كل فضاء ...

«فالدباغ» بطل السمان والخريف لم يتحول مثل صاحبه (خيرت) إلى صحافة المرحلة الجديدة، يستجديها ويجد فيها متسعا لقلمه المرتزق، وبالتالي لم يعبّر عن مرونة لا متناهية في التأقلم مع النافذ والسائد والمعطى.

حسن .. لنعد قليلا إلى الوراء .. إلى الوفد المصري في مرحلة صراع الأحزاب والعرض،
يقول «جاكوب لاندو» في كتابه المفصل عن الحياة البرلمانية في مصر (10) :
«باستثناء ثورة عرابي فإن الحزب الوطني وحزب الوفد وجميع الأحزاب السياسية كانت شكلا أكثر منها مضمونا، لأن الأجهزة التنظيمية في هذه الأحزاب كانت مجرد أدوات لتحقيق المطامع الشخصية لبعض الشخصيات في الحزب» (11).

ويذكر أن «الأعضاء كانوا يقفزون من حزب إلى آخر حيث الولاء للطبقة أكثر تأثيرا من الولاء للحزب» (12).

ولعلّ مثل هذا الفهم لطبيعة تشكل الأحزاب ذات الطبيعة الولائية للطبقة، هو ما جعل فكرة الاستيلاء على الوفد من الداخل تقوم على تخيير نوابه بين مبادئهم .. ومقاعدهم (13).

هكذا إذن كانت الحاضنة السياسية ـــ الاجتماعية لعيسى الدباغ بطل السمان والخريف تؤثر الولاء للطبقة أولا، لكن ما علاقة هذا المهاد التاريخي مائة بالمائة بالسمان والخريف روائيا ؟

لعلّ القرينة التي يقدمها محفوظ في حكايات حارتنا الحكاية رقم (23) ترينا مدى تعلقه بالوفد وقائده سعد زغلول تحديدا :

«ذات صباح، تدهمني اليقظة بعنف، أستيقظ مجذوبا إلى عالم الغيب بقبضة مبهمة،
أثب من الفراش مندفعا نحو الباب المغلق
أرى أبي جالسا، أمي مستندة إلى الكونصول، الخادمة واقفة عند الباب .. الجميع يبكون
وحين تخبرو أمه : سعد زغلول ـــ البقية في حياتك
يهتف من أعماقه :
ـــ سعد، ويتراجع إلى حجرته وتتجسد الكآبة في كل منظر / لسنا بحاجة إلى هذه الوثيقة للتحقق من تأثير الوفد سياسيا على تشكيل رؤيا محفوظ تجاه تاريخ مصر الحديث، لكننا أردنا تثبيت السطر الأخير من الحكاية خاصة :
ـــ أتراجع إلى حجرتي، وتتجسد الكآبة في كل منظر (14)

لم يتراجع عيسى الدباغ إلى حجرته، وإن كانت الكآبة قد تجسدت في كل منظر، لكنه أراد على العكس من خالقه، أن يهاجر إلى مكان لا يعرفه فيه أحد، فالذي حدث له هذه المرة، ليس اخباره بوفاة زغلول .. وإنما اخباره بانهيار الحلم كله .. وهكذا ذهب إلى الاسكندرية ...

هنا نأتي إلى النقطة الثانية التي تركزت فيها دلالات مكانية، «فالاسكندرية» لدى محفوظ مكان تكاد تنعدم فيه الهوية، إنها خارج السياق المصري سياسيا واجتماعيا، وهي هنا في هذه الرواية ساحة الصّيد وأداته معا ..

إن اسكندرية محفوظ تكاد أن تكون اسكندرية مرئية بعيون غرب متوسطية. فهي في ميرامار ومنذ السطور الأولى :
«الاسكندرية أخيرا، قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع ...»
عنصران أساسيان يتشكل منهما المشهد الأول .. أو فاتحة ميرامار

ماريانا باسمها اليوناني ومهنتها التقليدية ـــ إدارة بانسيون ـــ وإطار مكاني تتبدى فيه اسكندرية تذكارية .. غاربة بالرغم من فتنتها تجزم بذلك أوصاف الجدران الكالحة المقشرة من طول ما سكنت بها الرطوبة،

ها أنا أرجع إليك أخيرا يا اسكندرية .. هذا ما يقوله الاقطاعي الغارب أيضا يا ميرمار ..

لن نتوقف عند «اسكندرية» كما رؤيت في ميرامار إلا من قبيل البحث عن قرين، كما قلنا، إنها في السمان والخريف أكثر وضوحا بالرغم أن ميرامار كتبت بعدها بخمس سنوات، في المرتين اللتين يهاجر بهما «الدباغ» إلى الاسكندرية يكون قد قرّر الانخلاع من واقع والاندغام من واقع آخر،

لقد كان أول من أشار إلى الكيفية التي نظر بها محفوظ للاسكندرية الناقد محمود أمين العالم، وها نحن نجد بالفعل أن اسكندرية السمان والخريف مرئية كأنها خارج السياق المصري،

فإذا كان المصريون يطلقون على القاهرة .. العاصمة التي تركز فيها النشاط السياسي وشهدت التغييرات الكبرى اسم (مصر) فإن هذه المسألة ليست شكلية تماما، ولربما ترسخ في اللاوعي المصري أن كل ما هو خارج القاهرة ... هو خارج مصر السياسية تحديدا ...

يقول عيسى لأمه : إني أفكر حقا في السفر إلى الاسكندرية، وتجيبه الأم :
ـــ ولكن الصيف قد انتهى
فيقول : أريد الاقامة لا التصييف .. (15)

يأتي هذا القرار الحاسم بعد أشهر من التردد، بالرغم من أن الاسكندرية لا تبعد عن القاهرة إلا بضع ساعات في القطار .. لكن التردد يشين هنا بأن الاسكندرية هي (زمان آخر) وليس مجرد مكان آخر،

فإذا كانت تعني بالنسبة للقاهريين عموما مدينة للاصطياف، فإن الدباغ يخلع عنها هذه الصفة إذ يريد السفر إليها بعد انقضاء الصيف ..

والاسكندرية أيضا بالنسبة له هي مكان لا يعرفني فيه أحد ولا أعرف فيه أحدا (16).
إن أخواته الثلاث سينكرون ذهابه إلى الاسكندرية بقولهم :
ـــ ما معنى أن تقيم في بلد كالغريب (17).
وحين يسافر إلى الاسكندرية يكون أول ما يقع عليه بصره : جدران الحجرات المحلاة بصورة الأسرة اليونانية (18) وكلّما نظر إلى خارج الشقة رأى : الوجوه اليونانية في الشرفات والنوافذ وعلى قارعة الطريق (19) إنه كما يقول (غريب في موطن غرباء) (20).
إن الأجانب الذين طالما أساء بهم الظن تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء، إذ أن (جميعكم غرباء في بلد غريب) (21).
إن معظم الأوصاف والتعليقات التي ترد على لسان الدباغ إزاء الاسكندرية تجعلنا نعتقد بأن المدينة تقع خارج سياق الحضارة العربية الاسلامية التي تتربع القاهرة كاحدى أهم عواصمها التاريخية،
وحتى عندما يرد تعليق من صديق عيسى (سمير ..) عن الاسكندرية فهو كقوله :
انظر إلى الاسكندرية كم هي خيالية (22)

إن ما يرجح الاعتقاد لدينا بأن الاسكندرية مرئية ومن قبل (الدبّاغ) أو بمعنى أدق خالقه كزمان أكثر من كونها مجرد مكان خروج عيسى الدباغ من المجتمع مطرودا ... بحيث أصبحت الاسكندرية كخيار له في النفي خارج زمانه موازية لهروب صاحبه (سمير) نحو الصوفية ..

هاهنا تصبح «خيالية الاسكندرية» رديفا للرسالة القشيرية التي يحملها سمير في يده، ويجد بها خلاصا من مرارة الواقع وخذلاناته المتلاحقة ...

هاهنا أيضا يضعنا محفوظ إزاء موقفين للهروب من الواقع بالهجرة إلى الخارج وإلى الداخل .. الخارج الذي تمثله اسكندرية والداخل الذي تمثله الصوفية .. يضعنا إزاء موقفين يؤشران ظاهرة متكررة في الحياة المصرية .. ففي معظم المحن التي عاشتها مصر كانت الهجرتان .. المكانية والزمانية من بين أهم الحلول والخلاصات التي يلوذ بها المثقفون، نجد هذا في زمن ابن الفارض الذي عاف مع عدد كبير من الناس مصر إبان المجاعة والفوضى وذهب إلى مكة .. وفي زمن الأوبئة السياسية والجسدية كما نجد في إحدى رسائل طه حسين لصديق له مقيم في فرنسا (23) ينصحه بأن يبقى حيث هو .. في باريس لأن مصر تعيش بين جحيمين، ولعله يشير إلى انتشار وباء الكوليرا عام 1947 إضافة إلى الوباء السياسي والاقتصادي وتردي الأحوال المعيشية ..

يهمنا هنا بالطبع الهجرة الأولى التي جسدها الدباغ من خلال ارتحاله إلى اسكندرية (خيالية) و (غريبة) ومحايدة، ومحبوبة و و .. الخ

ولكي نفهم بالضبط ما الذي تعنيه اسكندرية كهذه، لنعد قليلا إلى الوراء .. إلى دعاة تبعية مصر كلها إلى حضارة البحر المتوسط .. هذه الدعوة التي عبر عنها طه حسين في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) حين قال : إن مصر بعد فتح الاسكندر أصبحت دولة يونانية ولم يغير الروم هذه الحقيقة لأنهم هم أيضا قد تأثروا بالحضارة اليونانية (24) أو ما قاله طه حسين أيضا عن تبنيه لتشخيصات بول فاليري للحضارة الغربية وانطباق هذا التشخيص بالكامل على مصر والشرق القريب ولطه حسين فهمه المعروف للشرق القريب،

إن اسكندرية خيالية، محايدة، زمان مغاير تكاد أن تلتقي مع اسكندرية منظورة بعيون استشراقية، لننظر على سبيل المثال في تشخيصات لورنس داريل للاسكندرية في رباعيته، ومن ثم نقارن، ان اسكندرية داريل هي المدينة التي لا هي باليونانية ولا بالسورية ولا بالمصرية، بل هي نتاج خليط ملون، شيء مطعم مشترك (25). أما نسيم حصناني أحد أبرز شخصيات الرباعية فهو حسب تشخيص داريل : على النقيض من الاسكندرية، فقد تلقى ثقافة غريبة ألمانيا وانجلترا احالتاه غير صالح للاسكندرية، فالأولى زرعت في عقله نزعة التأمل الميتافيزيقي والثانية — اكسفورد — جعلت منه عقلا مصقولا (26).

وتقول «نانسي سليفان» أن لورنس داريل كان موفقا في اختيار الاسكندرية لأنها (مزيج من الثقافات المرئية من خلال منشور ضوئي) (27).

إن اسكندرية «داريل» هذه مدينة هيلينية بالفعل — كما يقول المنزلاوي — بادت واندثرت وإن رؤيتها بهذا الشكل لا تختلف عن الرؤيا الاستشراقية للحروب الصليبية أو عصر لويس الثالث عشر.

يهمنا أيضا أن نشير بأن نفوذ الدعوات المتلاحقة إلى حضارة متوسطية مخلوعة عن السياق الحضاري العربي الاسلامي، قد استقر في لاوعي الكثيرين منا ...

كيف أفهم على سبيل المثل ما يقوله د. عبد الرحمن منيف : (إن شرق المتوسط لا يلد الا المسوخ) (28) في معزل عن استقرار مثل هذا النفوذ في اللاوعي ؟

الماضي .. مستقبلا

عندما حسم الدباغ أمره للهجرة إلى الاسكندرية .. قالت له أخواته :

ــ ومستقبلك

ــ مستقبلي أصبح ماضيا (29)

بهذه العبارة القصيرة، الحاسمة والمشدودة كقوس من الجهة المعاكسة يلخص عيسى الدباغ المسألة كلها .. فالتطلعات الوفدية حتى قبيل حريق القاهرة عام 1902 كانت متجهة إلى المستقبل، وفجأة أو هكذا لاح الأمر، خبت النّار، وانطفأت الأحلام، وأصبح الماضي هو الملاذ، إن المستقبل لم يعد سوى تلك (الممكنات) المحلوم بها وفديا .. والتي استنفدت واضمحلت بعد ثورة يوليو ..

مواقف كثيرة ستنبني على هذه الرؤيا المقلوبة، فعيسى يكرر على امتداد الرواية كونه عاطلا ... حتى لو عمل ألف عمل، وشغل ألف وظيفة، أنه يستشعر بطالة سياسية هو وحده ورفاقه من فلول الوفد من يعرفونها .. ويستشعرونها ..

فهو لم يكن يطلب وظيفة كسواه، كان يمنح الوظائف، وكان يُرشى في سبيلها ويعبّر بذلك بعد فوات الأوان ...

يقول : كيف يكون للحجر دور وللحشرة دور وللمحكوم عليه في الجبل دور وأنا لا دور لي ؟؟ (30)

هنا تكمن كلمة السرّ، فالمصادرة التاريخية التي قامت بها جماعة الضباط الأحرار في ثورة يوليو على دور الوفديين، نفت فيما نفت الدور، ربما لهذا السبب انتفى الشغف كله، وجنت إرادة الحياة، حتى الوطنية لم تعد جوهراً ... إنها احدى وسائل الذرائعي لبلوغ أهدافه ... ألم يقل (خيرت) الصحفي الذي باع نفسه للثورة الجديدة أنه يريد من العدوان الثلاثي على مصر أن يحرر البلاد من الاحتلال الداخلي ... ؟؟

إن عيسى الأقل طواعية ومرونة وذرائعية من (خيرت) وجد في انتصار مصر أثناء العدوان الثلاثي تعبيرا عن جوهر روحه .. فكأنما أراد المؤلف بهذه التعادلية السياسية أن يعبر عن وصال ما لم يزل قائما في الذاكرة والوجدان .. بين وفدي الأمس المتطلع ووفدي اليوم المصادر !

إن عيسى الدباغ الذي تشكل شخصيته مركز الدائرة يستمد الكثير من قسماته النفسية والسياسية ممن يجاورونه روائيا، لهذا يصعب انتزاعه تماما من سياق روائي هو بطله بالفعل لكنه متاخم ببطولات صغيرة ...

إن عمه حسن الدباغ .. العادي، الهادىء، القانع في البداية .. وفي الأيام التي كان يصول بها عيسى .. يكسب أخيرا يحصل على مركز مرموق ويتزوج خطيبة ابن عمه اللامع .. المنطفىء .. «ريري» ضحية عيسى وجلاده معا .. تهاجر بعكس رحلة السمان .. باتجاه القاهرة .. بعد أن زرع فيها جنينا وأنكره وعاد يبحث عنه فلم يجده ..

«علي بك سليمان» الانتهازي الذي رفع صورة الملك عشية ثورة يوليو، ووضع مكانها صورته بِرُوبْ المحاماة ريثما ينجلي الأمر فيجد صورة جديدة يعلقها ..

ابراهيم خيرت الصحفي المرتزق الذي جرد قلمه ليحارب حيث تقتضي مطامحه الشخصية ..

سمير عبد الباقي المهاجر إلى الداخل وبيده الرسالة القشيرية ؟

من هم هؤلاء ...؟ أهم الشخصيات الحقيقية التي كما يقول د. لويس عوض كان المرء يراهم على مقاهي ريش وايزافيش وجزوبي وغيرها ...؟
هل هي نماذج بالفعل لِفُلول القوى السياسية التي أجهزت عليها ثورة يوليو ؟؟

ثمة ما يغري بالفعل لقراءتهم كنماذج .. لكن المعادلة الصعبة أو الكيمياء الروائية المحفوظية، زجتهم في مآزق لا فكاك منها .. الجنين الذي يزرعه الوفدي القديم عيسى الدباغ في بطن «ريري» العادية والمقتطعة من عموم الشعب، لا يظفر به كابن لكأنما كل ما زرعه الوفد المصري ذهب هباء وانتسب لغيره .. و «حسب الدبّاغ» الذي لم يكن له دور من أي نوع يظفر بالجاه والوظيفة وسلوى الجميلة خطيبة عيسى التي خسرهَا في جملة ما خسر — يمثل الشرائح المستفيدة من الثورة بدون جهد من أي نوع ...

لقد أشرنا في البداية إلى الموقع التاريخي للسمان والخريف، فهي صادرة في منتصف العقد الساخن بين هزيمة مشتهاة عام 1956 وأخرى معلنة وباهظة عام 1967. في عام 1962 حين كانت مصر الناصرية قد استطاعت أن تتخذ طرقا مناوئة للرأسمالية في الاقتصاد، وكانت بصدد القضاء على البرجوازية الكبيرة، وهزت البرجوازية المتوسطة، وأكثر من ذلك استطاعت كما يقول اغيور بليايف وافغنيني بريماكوف أن توقف عملية تمركز وتركيز رأس المال في مصر، تلك العملية التي تحدد تصور التكوين الرأسمالي (31) وكانت مسألة من يغلب من ؟ في مصر لم تحل نهائيا في تلك الفترة، حيث كانت الظروف الوطنية المصرية برمتها تنعطف نحو مرحلة يتحدد فيها الغالب والمغلوب .. وكان الروائي نفسه لا يزال مشدودا كَوَتَرٍ بين اجهاضات يوليو للوفديين وبين معركة القنال التي لم يستطع الدباغ اخفاء فرحه بانتصارها ..
في تلك الآونة كان أبطال محفوظ هم أنفسهم يراوحون بين الغالب والمغلوب ..

ولعلّ النهاية الغامضة تماما للسمان والخريف، هي بمثابة الغموض نفسه الذي كان يكتشف الرؤيا في مصر في تلك الفترة ...

وإن كان عيسى الدباغ قد واصل شماتته بالهزيمة التي ألحقت بالجميع .. بسجن ابن عمه وسارق خطيبته، وبخطبته سلوى الانتهازية مثله .. وحتى ب ريري الطالعة من عارها الاجتماعي — إلى الحياة النظيفة العائلية، ...

في السمان والخريف وضعت عدمية محفوظ المحافظة بيوضها.

وتوالي بعد ذلك تفقيسها في دنيا الله والشحاد وثرثرة فوق النيل وميرامار والكرنك .. وتلك هي المرحلة التي أصبح فضاء البحث فيها عن خلاصٍ .. في السماء وليس على الأرض المائدة تحت أقدام البشر .. ومنهم أبطال محفوظ المغلوبون على الدوام .. ثمة ما يدعو بحق إلى تأمل موقف سياسي في السمان والخريف، عبر عنه بنهاية رأى البعض أنها غامضة أو أريد لها أن تكون كذلك ..

فالدبّاغ الذي خسر كل شيء إلا الذكريات والتعبير عن الانجذاب نحوها بالجلوس في الظلام تحت تمثال سعد، يحاول أن يظفر بالمولودة الجديدة التي زرعها هو .. وأنكرها .. ليعود ثانية بعد أن امتنعت ليظفر بها .. متوالية سياسية وانتهازية للظفر دائما .. إيديولوجيا الكسب حين يتوفر مناخ ملائم ..

الطريدة المتعبة الواقعة في الفخ تحاول قلب الأدوار، لتصطاد بدورها .. لكن التاريخ له منطق مضاد، إذن (الطعم) هذه المرة الحياة الناشئة التي أخذت تتبلور، معبرا عنها في الرواية بالشاب المعافى ذي الوردة الحمراء (32). الذي يتبعه عيسى الدباغ أخيرا نحو مستقبل لم يعد «ماضيا»

إن مصالحة سياسية ما تتم في هذا المشهد الختامي على حساب ما هو روائي، فالموقف الأخير للدباغ لا تشي به فصول الرواية كلها .. التي هي فصول الدباغ نفسه وقد التأمت في خريف سياسي لا آخر له ..

إن اقحام هذا المشهد التصالحي في الرواية، لم يكن في رأينا إلا درئية سياسية ألبست ثوبا روائيا ولعل اقتفاء «عيسى الدباغ» بعد آخر كلمة كتبت في السمان والخريف من شأنه أن يرينا فظاعة هذا التصالح، الذي لا يخرج في نهاية المطاف عن كونه (رشوة سياسية)

في زمن كان فيه الربا السياسي محللا ومكرسا، مما أدى إلى انفجار ايديولوجية الثأر البرجوازي والهجاء في الحياة والرواية معا ..

«محفوظ والقراءات التأويلية»

لم يثر مصطلح من الالتباس مثلما أثار مصطلح «الواقعية» ذلك لأنه منحوت من معطى صلب، معاش، يشترك فيه الجميع ويتوهمون وعيه والهيمنة عليه .. وهو الواقع .. لكن الواقعية واقعيات قد يصعب حصرها. أنها بالنسبة لكاتب واحد منعوت بها، كنجيب محفوظ قد تكون كما يرى البعض تسع واقعيات، ولو أردنا الحقيقة بالفعل لذهبت بنَا الشكوك حول معنى الواقعية إلى ما يقوله (كامو) عن استحالة أن يكون الكاتب واقعيا لأن ذلك يتطلب رصدا آليا لتحرك الكائن نفسيا وعضويا، ومعرفة كل اللحظات المتخلى عنها وتلك التي اختيرت .. وهكذا .. إن هذا يوقعنا في مجال قد يفضي إلى المحاكمة .. ألم يكتب محي الدين صبحي كتابا بعنوان مثير هو دراسات ضدَّ الواقعيات ؟؟

وإذا كان الكاتب بعامة لا يمكن أن يكون واقعيا تماما فإن العكس صحيح أيضا إذ يستحيل عليه أن يكون في منجى من شروط الواقع .. فاللاواقع كما يقول فيشر واقع مركز ... وبمعنى ما .. أو بمقياس ما للواقعية يمكن لناقد أن يضع كافكا وبيرس وبيكاسو في مراحلهم الأكثر تجريدا في نطاق الواقعية بعد أن يباعد بالطبع بين صفاتها المحددة مدرسيا ..

ونجيب محفوظ قدم للنقد العربي الحديث نموذجا يغري بالتأويل مدفوعا إلى أقصى احتمالاته .. بحيث يصبح قسريا وأقرب إلى (التقويل) كما أنه قدم إغراء آخر بالبحث عن الوثيقة التاريخية العارية ..

يرى فؤاد دوارة مثلا (33) أن «سيد الرحيمي» الأب الضائع .. ومن ثم المضيع هو «جمال الدين الأفغاني» وبهذا التأويل يمكن إعادة قراءة الطريق، وستكون بالطبع قراءة مشروطة بهاجس نهضوي مكبوح. ويرى طرابيشي في دراساته التأويلية لأعمال محفوظ أن سيد الرحيمي هو الله الذي حمل اسما مغايرا هو (زعبلاوي) في المجموعة القصصية «دنيا الله» وفي القصة التي تحمل زعبلاوي وكما رأينا من قبل .. يقرأ جورج طرابيشي «أولاد حارتنا» باعتبارها محاولة كتابة تاريخ البشرية روائيا،

أما محفوظ نفسه موزعا بين لقاءات وتعليقات ومقالات أيضا فإنه يحاول دائما أن يجعل أعماله في ديمومة الممكن، وجعلها قابلة لكل القراءات من القراءة الشعبية المتقاطعة مع السينما ذات البعد التجاري ــ التسطيحي، إلى القراءات التأويلية الباحثة عن القرائن والمستعينة بالمرجعيات المعرفية كافة ..

إنه منذ أول مقالة كتبها في نشأته الثقافية ينزع نحو استبعاد اليقينية، ونحو جعل «التغير» هو الثابت الوحيد في العالم .. كان عنوان مقالته الأولى (احتضار معتقدات وتولد أخرى) (34).

وترى الناقدة فاطمة موسى أن نجيب محفوظ قد لخص لنا رؤياه الأساسية منذ ربع قرن أو يزيد في قصة (صوت من العالم الآخر) المنشورة في (همس الجنون) وفي هذه العبارة :

بدا لي كأنه لا حقيقة في العالم إلا التغيير (35)

وبالرغم من ذلك ليس متعذرا على صعيد نقدي ــ استقرائي البحث عن بعض (الثوابت) التي تتبدل طرق وأساليب التعبير عنها في الرؤيا المحفوظية ... لكنها تبقى محضة بالرغم من هذا التبدل .. كما سنرى لاحقا ...

لننظر في بعض الكتابات التأويلية كيف يبتدع التأويل آليته أيضا.. فحين رأى أحد النقاد ــ د. طه وادي ــ أن شخصية عائشة في الثلاثية هي رمز لمصر .. رأى الآخرون .. أو معظمهم أن الشخصيات النسائية في روايات محفوظ هي (أمصار) بشكل أو بآخر ..

أحمد محمد عطية يرى أن زهرة الفلاحة في ميرامار ترمز إلى مصر ورجاء النقاش يرى بأن حميدة (البغي) في زقاق المدق ترمز إلى مصر بما دفع ناقدا هو د. عبد المحسن طه بدر إلى الاحتجاج المتحمس بقوله : (كأن مصر قد أصبحت جمعا مستباحا لكل روائي أو ناقد يربطها بشخصية أية امرأة أو فتاة في أي رواية من الروايات (36).

إن رغبة قوية تحملنا على لعن الروائي .. هذا الروائي الذي يصر منذ اليوم الذي لبس فيه وجهه الواقعي على أن يكلمنا عن الأوقات العادية وعن أشخاص عادين في بيئات عادية ..

هذا ما يقوله (بوتور) وهو بصدد الحديث عن الأب «غوريو» لبلزاك (37)

وإذا كان بلزاك يقول في مطلع الأب غوريو، أه فاعلموا أن هذه المأساة ليست خرافة وليست رواية وكل ما فيها حقيقي ..

إن محفوظ لم يقل يوما عن الأوقات العادية والناس العاديين منذ لبس وجهه الواقعي :

آه، فاعلموا أن هذه ليست خرافة وليست رواية

لقد أرادها رواية وخرافة معا ..

رواية، بالمعنى الذي نصبح فيه النوع الأدبي المصفى على يد محفوظ وخرافة بالمعنى الذي يصبح فيه كل عمل قابلا للتأويل .. والتأويل هنا بمعنى (الصمت) الذي يصوغه القارى كما تقول د. يمين العيد (38)

لكن إلى أي مدى صاغ قراء محفوظ ونقاده صمته الهاجع خلف سطور أعماله ؟؟

هذا السؤال سيقودنا بالطبع إلى استكناه الرؤيا المحفوظية في بعدها المسكوت عنه .. أي رؤياه للصراع في منطقنا .. الصراع الذي انبنت على أسسه أحلام وتكوينات سياسية واجتماعية .. وهزائم أيضا صاغت هذا الاستشعار الماسوشي لألم الابادة على نحو لا يخلو من استمراء ..

الرؤية المحفوظية للصراع

رأينا أثناء قراءة السمان والخريف أن «محفوظ» يقدم الأمكنة والأحداث والشخوص بأسمائها الحقيقية، وبهذا يعفينا باديء ذي بدء من التأويل الذي قد ينعت بأنه قسري أو (تقويلي) (39)

ورأينا أيضا أن تأثره بالحاضنة السياسية الوفدية غني بالقرائن، إن الوفد المصري «ليس تسمية مجانية .. بل هي دالة .. يشي بمحتواها ذلك الانكفاء على شعار مصر للمصريين الذي وجد في تاريخ مصر الحديث منظريه وناشريه وبائيه أيضا ..

يعترف نجيب محفوظ في حوار معه :

«كان لسلامة موسى أثر قوي في تفكيري، وقد وجهني إلى شيئين مهمين هما العلم والاشتراكية، ومنذ دخلا مخي لم يخرجا منه حتى الآن ...» (40).

لقد نشر محفوظ كتاباته الأولى في مجلة سلامة موسى وفي الوقت الذي كان فيه سلامة يعلن عن (مصريته) بدون مواربة ويحاول تصفيتها تاريخيا» من شوائب الغزاة البدو ..

سنرى أيضا أن (كفاح طيبة) الرواية التاريخية ممهورة برسالة من الماضي إلى الحاضر لا تخرج عن نطاق هذا التصور ..

يقول أحمس فوعون مصر للملك الحاكم هام (41) :

اعلم أنني آليت على نفسي منذ اليوم الذي سعيت فيه إلى أرض مصر في ثياب التجار أن أجعل مصر للمصريين، فليكن هذا شعارك في حكم هذا البلد (42).

ويعلق عبد المحسن طه بدر على هذه الوصية الفرعونية قائلا : (43) :

إنها خارجة من عباءة لطفي السيد وليس من لسان أحمس مصر»

إن هيمنة شعار مصر للمصريين على وجدان بعض الكتاب في مصر منذ العشرينات جعل الكثير من جوانب الصراع في المنطقة العربية خارج بؤرة اهتمامهم، وبالنسبة لمحفوظ فقد رأينا أن تضييق مفهوم «مصر» يصل إلى حد جعل الاسكندرية التي تبعد ثلاث ساعات بالقطار عن القاهرة (غربة) يندفع بطل السمان والخريف باتجاهها ليدفن ذاكرته، ويحقق حياة جديدة معزولة عن خيبته السياسية،

ولكي يتضح ما أعنيه لابد من العودة إلى آراء نجيب محفوظ نفسه يقول في حوار ردا على سؤال عن عدم انعكاس قضية الصراع العربي ــ الاسرائيلي في أعماله :

ــ أنا ألجأ إلى معالجة القضية على مستوى تجريدي كما فعلت في (تحت المظلة) أما المعالجة الواقعية فهي صعبة لأننا لا نعرف الواقع معرفة تامة» (44).

هل ثمة بالفعل من لا يعرف الواقع معرفة تامة .. حين يتعلق هذا الواقع بالصراع العربي الاسرائيلي، أي بمعنى محسوس .. بالدم وأشلاء الأطفال والمخيمات، وانهيار مشروعات كبرى و ... و ... الخ ؟؟

ويفسر «أحمد محمد عطية» لجوء نجيب محفوظ إلى السوريالية في «تحت المظلة» التي تشكل حِسَّ محفوظ نفسه نموذجا «لمعالجة الصراع قصصيا» .. مقاسية على تفسير (والاس فاولي) لظهور السوريالية في الغرب .. بعد التمزقات التي سببتها الحروب الكبرى (45)

إن هذا التفسير من شأنه أن يزيد التضليل بواسطة الخلط بين مناخين مختلفين تماما .. مناخ الحروب الاستيلائية ــ الاقتصادية في أوروبا .. والحرب العربية الاسرائيلية الناجمة عن حق الانسان المسلوب، والمهان، والمهدم بالبحث عن هويته وأرضه والجدار الذي يضع فيه كتبه .. الخ ..»

وحسب تفسير د. غالي شكري لتجريدية «تحت المظلة» بقوله : (46)

«ومن المفيد القول بأن العلاقات داخل القصة لا ترمز إلى أشياء خارجها على الاطلاق»

ويدرس (شكري) هذه القصة بوصفها عملا من أعمالا اللامعقول ..

وإذا عدنا إلى ما يقوله نجيب محفوظ عن «النموذج التجريدي، الذي تقدمه تحت المظلة باعتباره المقترب الوحيد الممكن من معالجة قضية الصراع العربي الاسرائيلي فسنجد أنفسنا إزاء هرم مقلوب تماما بحيث يستحيل المعقول إلى لا معقول .. واللا معقول إلى العقل بعينه !

ولعل من أكثر التفاسير طرافة لغياب موضوعة الصراع عن أدب محفوظ ما يقوله د. علي شلق في كتابه (نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم) (47)

يقول : لماذا يتهم بعض النقاد نجيبا لأنه قصر أو أغفل أمر الكتابة عن الشؤون الحادثة في فلسطين والوطن العربي ...
يجيب د شلق على ذلك بقوله :
«أن نجيبا صادق تمام الصدق مع نفسه ومع شعبه ومع العالم وأخصص وأحشر نجيب محفوظ في قوقعة القاهرة بالذات .. بل في أزقتها القديمة بصورة أخص» (48)

ويتوصل د. شلف بعد ذلك إلى استنتاج ما يأتي :
(أليس زقاق المدق في القاهرة القديمة رمزا لمصر تاريخها وحاضرها، ثم أليست مصر هذه أم الدنيا ؟؟) (49)
الطرافة في هذا التفسير تفقد معقوليتها دفعة واحدة، وتتبرع بدفاع .. الهجوم نفسه أهون منه ..

لقد عاش الكثير منا في مصر .. وفي أزقتها، وكانت مظاهر وتفاصيل هذا الصراع ليست بعيدة عن تلك الأزقة ... هناك تجد المعاقين من حروب هذا الصراع الصغيرة والكبيرة .. حوار المقاهي والجامعات، القطارات المحملة بالجرحى .. الغارات التي تستهدف المكتبة والنهر والمتحف الطائرات التي تحلق فوقه كمثال رمسيس نفسه ...

إنني لا أقصد بعض ذلك المشهد أو التذكير به في الأقل من أجل تصوير جسامة غيابه عن أعمال محفوظ .. ولكنني أندفع إلى ذلك رداً على التفاسير المتبرعة، والتي تشاء أن تكون محفوظية أكثر من محفوظ نفسه.

ستتضح رؤيا هذا الصراع في سؤال آخر لنجيب محفوظ في أعقاب حرب حزيران 1967، فبعد أن يسأل ياسين رفاعية عن مصير الانسان العربي بعد تلك الهزيمة يجيب محفوظ : (50)
ـــ أنا أعتقد أن النكسة الأخيرة (حزيران) أو حتى نشوء اسرائيل في الشرق هو بدء حياة جديدة للأمة العربية روحيا وماديا لأنها دفعت بها إلى موقف مصيري من شأنه أن يدفع عجلة تقدمها التي بدأت في القرن التاسع عشر». لاشك أن ثمة غموضا ما في هذه الاجابة .. ونحن مسوقون إلى قراءتها وفق مفهوم التحدي والاستجابة .. أي بالنظر لكون اسرائيل حافزا للعرب كي يَبْنوا أنفسهم ويتطوروا ليدافعوا عن وجودهم المهدد ..

على أية حال ... أن استقراء آراء محفوظ حول هذا الصراع الذي لعب الدور الأساسي في حياتنا المعاصرة .. في مصر والوطن العربي كله .. لابد أن يضعنا على نحو مباشر أمام الرؤية المحفوظية المحافظة، التي استطاعت أن تحقق ما يشبه المعجزة بالفعل .. أي جعل هذا الصراع وتجلياته خارج بؤرة اهتمامها الروائي ولعل العبارة القصيرة الدالة .. بل غزيرة الدلالة التي ترد في حوار أجراه صبري حافظ مع محفوظ (51) تجعلنا نبدد الكثير من حيرتنا ..
يقول : الوسط هو قدر منطقة الشرق الأوسط
وها نحن في الوسط .. ودونه بكثير !!
يبقى في نهاية هذه المداخلة ذات المحاور الثلاثة أن نشير إلى :

أولا : إذا كان كبار مبدعينا العرب قد استحالوا بفضل النقد النابت حول جذوعهم .. وفي شقوقها إلى ما يشبه العقبات التي تحول دون تطور الأدب نفسه .. فيجب أن لا تحيل الجوائز الكبرى حتى لو كانت (نوبل) النقد نفسه إلى احتفاء .. مجرد احتفاء، وتلبية غريزية لنداء نرجسي جريح، إن الاحتفاء الجوهري بأديب ما .. هو في إعادة قراءته في معزل عن أي ارهاب نقدي أو غير نقدي، وفي إعادة القراءة هذه أو من خلالها يغتني الاثنان معا ... الأديب المحتفى به .. والنقد غير المرتهن للمناسبات.

ثانيا : إن النقد الروائي الذي حرق مراحل تزيد عمرا وتعقيدا عن مراحل تطور الرواية نفسها وجد نفسه كما يقول محمد برادة مائة عام هي عمر الرواية العربية لم ينتظم في حوار متلاحم بينه وبين الرواية لصالح إمكانات كل منهما في إنتاج معرفة جديدة.
إن «برادة» يؤكد على نحو غير مباشر ما أشرنا إليه من دفع الغرامات الفنية والنقدية مقابل ردم الهوات وحرق المراحل.

ثالثا : إذا كان المهم بالنسبة للقارىء العربي للرواية ليس التعرف على نفسه وإنما تجاوزها .. في حياة أخرى هي مصدر المعنى والقيم (52) فإنه من الطبيعي أن تصبح الرواية العربية أقل إثارة للاهتمام إلا بقدر ما تنكر الواقع المحلي وتتحول إلى اسطورة ..

إذا صحّ هذا القول على الرواية العربية عامة، فإن الرّهان المحفوظي يلوح لي على العكس تماما .. فهو من الواقع المحلي ــ غير المثير للاهتمام ــ يحاول بلوغ الأسطورة ..

ولعل الولع المحفوظي بالأبطال السالبين، أو بمعنى أدق تركيزه على المضمون السلبي للواقع (53) يعينانه على هذه الأسطورة.

رابعا : عندما استخدم عبارة الواقع المحلي فأنا أعني أن القضايا الأساسية في الصراع التي غمرت هذه المنطقة منذ بدايات القرن ظلت في منأى من كيمياء الأسطورة الروائية هذه ...

خامسا : أن جذور المحلية بمعناها الجغرافي ــ الاقليمي الضيق تعود بنا كما أشرنا من قبل إلى حاضنة سياسية تتلخص دعواها في شعار مصر للمصريين .. وقد أعيد إنتاج (أحمس) في كفاح طيبة وفق هذه الرؤية.

سادسا : إن النظرة إلى مدينة الاسكندرية من خلال أعمال محفوظ التي تناولت الاسكندرية كمكان، تشكل اقتداءا لنظرة البرجوازية المصرية في الثلاثينات .. تلك النظرة التي تعبر عن انتساب مصر الحضاري إلى البحر المتوسط ،

سابعا : لقد اخترت «السمان والخريف» بالذات، لأسباب سبق ذكرها .. ولعلها أخيرا الرواية التي وضع فيها (السمان) المهاجر بيوضه .. لتفقس بعد ذلك في أعمال محفوظ اللاحقة ..

أما ردة الفعل العنيفة ضد الأحزاب عموما ــ وربما بسبب اخفاقها ــ وسقوطها في الذرائعية الفردية فقد بلغت عام 1976 الحد الذي جعل نجيب محفوظ يكتب في الأهرام :
«لعلّ حاجتنا إلى الأحزاب أو المنابر أقل في هذه اللحظة على الأقل من حاجتنا إلى أمناء الشرطة والمخبرين والسجون والمشانق» (54).

ثامنا : بالرغم من كل هذه الاستقصاءات حول أبعاد الرؤيا المحفوظية والتي نختلف معها بدرجات متفاوتة ... فإنه يعيد إلى الذهن ما قاله الناقد ولتر ألن عن مارك توين .. فهذا الأخير حرّر الرواية الأمريكية من الأدب الأنجليزي ..

أما محفوظ فقد جعل من منجز روائي وقصصي على امتداد نصف قرن ما يؤهل هذا المنجز لتحرير الرواية العربية من كونها فنا غريبا، طارئا، رغم محاولات التأثيل المشحونة باعتزاز قومي ... وجعلها رواية عربية جديرة بهذا الانتساب .. فمحفوظ كان منهمكا في اكتشاف هذه القارة ... بينما كان الآخرون (الرافعي مثلا) يطالبون بمعاقبة من يقترف هذا الفن ــ الرواية ــ.

وباختصار .. إذا كان محفوظ قد ولد من معطف الرواية الغربية .. فقد خلق بدوره معطفا .. ولد من كمه الكثيرون ..

الهوامش والاحالات

1. سأكتفي هنا بمثالين، أحدهما ما يقوله د. علي شلق عن أبطال محفوظ «بأنهم جميعا» «محفوظيون» لكأنما المؤلف يوزع سيرته بالتساوي على شخوصه، بحيث يستحيلون إلى حزمة من النايات الرتيبة، والآخر .. د. عبد السلام الشاذلي الذي يقول في كتابه : شخصية المثقف في الرواية العربية : «يمكننا الاطمئنان في الاجابة عن هذين السؤالين ... على أقوال الكاتب نفسه نظرا لدقة في التعبير عن نفسه ولميله الشديد إلى الاحتراس في معالجة الكثير من القضايا»
هنا في هذا المثال نجد احتكاما نهائيا لما يقوله الروائي، بالرغم من التضليل المحتمل في حالات كهذه
يراجع : د. علي شلق ــ نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم ــ دار المسيرة ــ بيروت 1979 ــ ص 46
وشخصية المثقف في الرواية العربية د. عبد السلام الشاذلي ــ دار الحداثة ــ بيروت 1985 ص 435.
2. جورج طرابيشي ــ الأدب من الداخل ــ دار الطليعة ــ بيروت 1978 ص : 178
3. د. لويس عوض ــ دراسات في النقد والأدب ــ منشورات المكتب التجاري ــ بيروت ــ 1963 ص 211
4. طرابيشي ــ الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ــ دار الطليعة ــ بيروت 1973 ــ ودراسة طرابيشي تعتمد على التأويل الميتافيزيائي لروايات محفوظ وبعض قصصه القصيرة
5. يطلق اسم الشخصية الادخارية على عثمان بيومي بطل (حضرة المحترم) الناقد محمود منقذ الهاشمي في دراسته (الرؤية النقدية) ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق 1978 ص 126، وهي تسمية دالة ــ سايكولوجيا ــ على النمط الذي يمثله (بيومي).
6. طرابيشي ــ الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية
7. الصحفي المرتزق وشديد التأقلم مع كل طارىء .. يمثله تماما «عبد الله خيرت» أحد أصدقاء عيسى الدباغ القدامى، فهو يتمنى لو أفلح العدوان الثلاثي على مصر عام 1956، واستطاع تحرير البلاد من الاحتلال الداخلي (ثورة يوليو) ... السمان والخريف
8. د. لويس عوض المرجع السابق ص 212
9. صلاح عيسى : البرجوازية المصرية ولعبة الطرد خارج الحلبة ــ دار التنوير ــ بيروت 1982 ص 7
10. جاكوب لاند : الحياة البرلمانية والأحزاب في مصر ــ ترجمة سامي الليثي ــ مكتبة مدبولي ــ القاهرة ــ ص 180
11. المرجع نفسه ص 181
12. المرجع نفسه، ويضيف «لاند» : لم يكن بين الأحزاب السياسية في مصر اختلافات اجتماعية، لأنها في محتواها كانت تمثل كل الطبقات .. لكن أكثريتها من (الملاكين)

13. عبد العظيم رمضان : الصراع بين الوفد والعرش ـــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـــ بيروت ـــ 1985 ص 157

14. نجيب محفوظ ـــ حكايات حارتنا ـــ مكتبة مصر ـــ الحكاية رقم (23) ص 50 ولكي يتضح تأثير سعد زغلول في عشرينات القرن العشرين على المثقفين المصريين (الوفديين خاصة) يمكن مراجعة ماكتبه عباس محمود العقاد في كتابه عن سعد زغلول ـــ دار الهلال

يقول العقاد : إن زعامة سعد الذي كان ساحرا هي حادث كحوادث القضاء والقدر، هذه الزعامة التي التف حولها المصريون فعلموا أنهم (أمة) ! ويذكر العقاد في الكتاب نفسه حادثة ذات مغزى يقول أنه حين زار (سعد) في بيته الذي كان يسمى بيت الأمة سمع حامد جودة المحامي يقترح بعض الآراء على سعد، فيجيبه الزعيم :

ـــ يا حامد أنا ختمت العلم ! هاتوا العمل الناجع

15. نجيب محفوظ ـــ السمان والخريف ـــ مكتبة مصر ـــ ص 50

16. المرجع نفسه ص 65

17. المرجع نفسه ص 65

18. المرجع نفسه ص 68

19. المرجع نفسه ص 68

20. المرجع نفسه

21. المرجع نفسه

22. المرجع نفسه

23. نشر طه حسين مقالته تلك والتي جاءت على هيأة رسالة إلى صديق مقيم في باريس في مجلة الهلال ـــ عام 1947

24. د. يوسف نور عوض ـــ الرؤية الحضارية النقدية في أدب طه حسين دار القلم ـــ بيروت ص 57 ، وحول هذه المسألة يقول د. سيد حامد النسّاج : إن الدعوة إلى المصرية والاستقلال الذاتي لمصر في آدابها وفنونها سبقت الثورة القومية، ووجدت في كتابات أحمد لطفي السيد ومقالات محمد تيمور وقصصه إذا كان يدعو إلى إيجاد أدب مصري قومي مستقل لا يستمد أخيلته من (الصحراء) ولا من الغرب

ونادى الدارسون في الجامعات بضرورة التزام جانب القومية المصرية.

(تطور فن القصة القصيرة في مصر) ـــ دار الكاتب العربي ـــ القاهرة 1968 ـــ ص 113

25. لورنس داريل ـــ رباعية الاسكندرية ـــ جوستين ـــ ترجمة د. سلمى الخضراء الجيوسي ـــ دار الطليعة ـــ بيروت

26. المرجع نفسه ص 34

27. رمسيس عوض ـــ دراسات تمهيدية في الرواية الأنجليزية المعاصرة دار المعارف بمصر ـــ ص 242 وما بعدها

28. في روايته ـــ شرق المتوسط ـــ يستغيث الروائي عبد الرحمن منيف بمبادىء ولوائح حقوق الانسان، ويرسم صورة قائمة لجحيم اسمه شرق المتوسط .. حيث لا يولد شرقي البحر المتوسط إلا المسوخ والجراء بفعل العسف التاريخي.

29. نجيب محفوظ ـــ السمان والخريف

30. المرجع السابق

31. الفور بليانيف وافغيني بريماكون ـــ مصر في عهد عبد الناصر ـــ برجمة : باشراف عبد الرحمن الخميسي ـــ دار الطليعة ـــ بيروت 1975 ص 122

32. السمان والخريف ـــ ص 157

33. محمد جبريل : مصر في قصص كتابها المعاصرين ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـــ القاهرة ـــ 1972 ص 55

34. د. عبد المحسن طه بدر ـــ الرؤية والأداة ـــ دار التنوير ـــ بيروت 1985

35. المرجع نفسه ص 63

36. المرجع نفسه ص 363

37. ميشيل بوتور ـــ بحوث في الرواية ترجمة فريد انطونيوس ـــ منشورات عديدات ـــ بيروت 1971 ص 31

38. يمنى العيد ـــ دراسات في القصة العربية ـــ مؤسسة الأبحاث العربية ـــ بيروت 1986 ص 37

39. التقويل هنا بمعنى التأويل القسري : وقد اقترحته «كمصطلح» يفارق التأويل في المقالة المنشورة بعنوان التقويل في مجلة الفكر العربي المعاصر ـــ العددان 64 و 65 ص 117 وما بعدها.

40. د. عبد المحسن طه بدر ـــ المرجع السابق ص 33

41. المرجع نفسه ص 208

42. نجيب محفوظ ــ كفاح طيبة
43. د. عبد المحسن طه بدر ــ المرجع السابق
44. أحمد محمد عطية ــ مع نجيب محفوظ ــ دار الجيل بيروت 1983 ص 158
45. المرجع السابق ص 159
46. غالي شكري ــ صراع الأجيال في الأدب المعاصر ــ العنقاء الجديدة دار الطليعة ــ بيروت ــ 1977 ص 165
47. د. على شلف ــ المرجع الذي سبق ذكره
48. المرجع نفسه ص 147
49. المرجع نفسه ص 147
50. مجلة شعر اللبنانية ــ العدد 42 ربيع 1969 ص 22
51. مجلة الآداب البروتية عدد 7 1973 من حديث أجراه صبري حافظ ص 21
    يراجع أيضا كتاب د. عبد المحسن طه بدر، سبق ذكره
52. برهان غليون : الرواية العربية ــ واقع وآفاق ــ دار ابن رشد ــ بيروت ــ 1981 ــ ص 180
53. بالمعني الذي يقصده بلنسكي في دراسته عن «غوغول» حيث يركز غوغول على المضمون السلبي للواقع، مما انعكس على أبطاله السلبيين
54. نجيب محفوظ ــ جريدة الأهرام القاهرية ــ راجع كتاب الأهرام ــ شهود العصر ــ مركز الأهرام للترجمة والنشر ــ 1986 ص 339

من أين يتفجر الشعر الروائي
اقتراح بإجابة
وسؤال آخر ..

رفعت سلّام

لن أحاول — بالطبع — تعريف «الشعر» ولا «الشعر الروائي» ؛ فكل تعريف — رغم ضرورته المنهجية المعرفية — نوع من التثبيت، والتسكين. هو اعتقال، من نوع ما لعالم بأسره، في لفظة، أو جملة، أو شبه جملة.

ولي أن أعتمد على ذلك الرصيد المشترك بيننا في الخبرة بالشعر والرواية — والذي يتأبى بدوره على الوصف والتقنين، في اقتراح إجابة على السؤال، واقتراح سؤال — أو أسئلة أخرى.

تقدم شخصية «أنيس زكي» — في «ثرثرة فوق النيل» — إمكانية البحث عن إجابة. فتأملاته الداخلية — في هذا السياق — أكثر من مضيئة :

«ما قيمة أن تبقى أو أن تذهب. أو أن تعمر كسلحفاة. ولما كان الزمن التاريخي لا شيء بالقياس إلى الزمن الكوني، فسناء معاصرة في الواقع لحواء. ويوما ستحمل لنا مياه النيل شيئا جديدا يستحسن ألا نسميه. فقال له صوت الظلام «أحسنت». ولا أستبعد أن أسمع ذات ليلة نفس الصوت وهو يأمرني بعمل خارق يذهل له من لا يؤمن بالمعجزات .. فيا أي شيء أفعل شيئا فقد طحننا اللا شيء».

«ودعا زملاؤه إلى مناقشة عن لائحة العقوبات فقال إن خير ما تصلح به الحكومة هي لائحة الوصايا العشر وبخاصة بند السرقة وبند الزنا وغادر الحجرة إلى القرية فأحاط به غلمان الصبا ورموه بالتراب فانقض عليهم رافعا يده بحجر ولكن عديلة قبضت عليها وقالت له أنا زوجتك فلا تضربني فسألها عن البنت فقالت إنها سبقت إلى جنة الخلد وأنها تدور على الخالدين بالماء العذب وفرح جدا وقال إن عمرا طويلا انقضى وهو يحاول عبثا أن يتذكر ذلك وأن طريق الجنة محفوف بأشجار الجازورينا ويتعذر السير فيه ليلا ولكن السيارة تقطعه في ثوان مرهقة بالرعب .. فطارت في الهواء ثم سقطت فوق غصن شجرة فقال بعجب إذن هو أنت قالت كيف لم تعرف فقال أنه الليل يقطر سوادا ولا يُرى فيه شيء .. فقالت خبرني عما تريد فقال أريد ما فتشت عنه في كل مكان ولكن ها هو قادم على هيئة سحابة داجنة».

ونذكر عن «أنيس زكي» أنه «المسطول الأبدي» الذي لا يفيق، والمهاجر الدائم عن التفاصيل اليومية حوله في العوامة وخارجها، إلى عالمه الداخلي الدفين. أما حركته الخارجية، فمحصورة في فعلين يوميين، يمارسهما بصورة آلية : فعل الذهاب إلى الوظيفة، وفعل «التحشين». ونادرا ما يشارك الآخرين في حديث أو مناقشة. كما أنهم لا يتوقعون منه ذلك. فهو معهم، منفصل عنهم وعالمه الحقيقي يستقر هناك بعيدا في الذاكرة والتواريخ والاحباطات والأساطير العتيقة.

حالة من الوعي المنفلت الذي تختلط فيه الذكريات الشخصية بوقائع التاريخ الفرعوني بهموم اللحظة الحاضرة. تختلط وجوه الأحباء الموتى بوجوه الأعداء اليوميين، بوجوه رمسيس وكيلوباترا وصوت يونس وحكماء الممالك الفرعونية.

ينتفي الزمن بوحداته المقسمة المعروفة، ليصبح زمنا واحدا له إيقاعه الخاص : زمن الذاكرة المنفلتة من كل تأطير، بما هي هاربة من تأطير العالم الخارجي إلى حريتها الداخلية. وهو زمن مرهون ــ فحسب ــ بحركة واتجاه الذاكرة العفويين، كاستجابة آنية لأقرب المثيرات المباشرة. وهما ــ حركة واتجاه الذاكرة ــ ما يشكلان طبيعة الزمن، كوحدة مندمجة، بلا انقسامات، وإن تكن متعددة الأبعاد والمستويات، دون أن تسقط طبقة واحدة من طبقات الزمن المعروف. ــ الزمن ــ في هذه الحالة ــ إعادة صياغة وتشكيل للزمن، ونقد له، أو هو توحيد له وفق منطق آخر.

هكذا تتم إعادة صياغة وتشكيل اللغة، ابتداء ــ ربما ــ من إسقاط علامات الترقيم، التي تفصل، وتجزىء، وتوقف التحقق اللغوي لانفلات الوعي والذاكرة. أما بنيتها، فتقوم على المفارقة، على الجمع بين الراهن والعتيق، بين الواقعي والأسطوري، بين المادي والفانتازي، بلا دقة حسابية، فينفجر وهج مضيء من صدام الأقطاب المتباعدة. هي لغة مضادة للغة الروائية، التقريرية، الوصفية، التابعة ــ في شكل أداة استعمالية محض ــ للوصف الروائي للعالم، من خارج. هي ــ في هذه الحالة ــ أحد الأبعاد الجوهرية العضوية للعالم، ومقررة مصيره الروائي.

يصبح الصوت الروائي ــ هنا ــ حالة شعرية، أو مناخا شعريا، بلا وزن وقافية وتفعيلة. يصبح الصوت الشعري في العمل الروائي، دون أن يفقد مكانته ودوره كصوت روائي، موحدا تلك الثنائية التصنيفية ــ الشعري والروائي ــ في صوت واحد منسق، بلا خروج على الاتساق العام الكلي للعمل الروائي.

هو صوت المهمش على متن الحياة الواقعية الزائفة، والمطرود من مجرى الفعل التاريخي العام. ولذا، فهو صوت الاحتجاج على هذا العالم والرفض له، الذي يكشف الهاوية المغطاة بورقة توت، ويفضح العفن المستشري في النخاع (ما هذا الذي حدث بمصر / إن النيل لا يزال يأتي بفيضانه / إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء / ياليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت .. إن ندماءك قد كذبوا عليك / وهذه سنوات حرب وبلاء).

تقدم «اللص والكلاب» نموذجا آخر، هو صوت «سعيد مهران» : إن من يقتلني إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدفع الذي يفضح صاحبه، والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطفيين، فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم». إنه «الخارجي» الذي يقف على حافة الدائرة، نقيضا للمركز، والمهمش الذي دفع به وضع كامل من الفساد إلى أقصى الأطراف. هو «أنيس زكي» بلا غيبوبة، بل ــ على النقيض ــ بحدة الوعي اليقظ القاطع، كالطلقات التي يعتصم بها، حلا وحيدا للخلاص. لذا، فهو منذور للفجيعة الشاملة : الخيانة المتعددة المستويات من زوجته وصبيه ومعلمه الفكري، ومن الرصاص الذي يطلقه، فيقتل الأبرياء لا الكلاب. وهو منذور ــ في نفس الوقت ــ للمطاردة المزدوجة : مطاردته للخونة، ومطاردة الخونة والبوليس له.

حالة من صدام بلا تصالح بين طرفيه. ووضع دام لا استقرار ــ مؤقتا ــ له، إلا بنفي أحد الطرفين نفيا كليا.

ورهافة الوعي — لدى «الخارجي» — تكشف في العابر عن الجوهري، وفي الاستثناء عن القانون، وفي المتباعدات عن العلاقة المشتركة. وبحكم «خارجيته»، فإنه يمتلك القدرة على رؤية واستبصار «داخلية» المركز وتناقضاته المحتدمة، ليس — فقط — لأنه ليس منغمسا فيها، ولكن — بالاضافة — لأنها القوة الطاردة له إلى الحافة القلقة. فوضعيته الوجودية المؤرجحة على شعرة مهددة تفرض امتلاكه لبصيرة نافذة، تحميه — ولو مؤقتا — من السقوط المجاني.

هنا، ينكشف العالم، فينكسر استقراره السطحي إلى شظايا وامضة، تكون الملمح الشعري في العمل الروائي : صوتا، ولغة، وإيقاعا.

ماذا بعد نجيب محفوظ ؟
تساؤلات وملاحظات

رمضان سليم

عندما نذكر اسم نجيب محفوظ، تثار في الذهن مجموعه من الأسئلة والملاحظات، ليس فقط لأن نجيب محفوظ أديب عربي معروف، وقيمة أعماله الأدبية واضحة ومجال بحث ودراسة، وليس لأن نجيب محفوظ هو أول أديب عربي ينال جائزة نوبل العالمية للآداب، وليس أيضا لأن نجيب محفوظ قد استطاع أن يرقى بفن الرواية العربية ويجعلها دالة وجادة ومقروءة.

إن نجيب محفوظ، هو بالاضافة إلى كل ذلك، أديب متميز في حياتنا الثقافية العربية، وهو رائد يشكّل، وحده، مرحلة لها أهميتها بالنسبة للرواية العربية الباحثة عن أفق لها يحقق عالميتها وخصوصيتها الفنية، وهو ــ أكان الأمر يتعلق بجائزة نوبل أو لا يتعلق بها ــ يعتبر علامة أدبية مؤثرة، يمكن أن تنال منا الكثير من الجدل والنقاش، ليس لأنها انجزت الكثير من الأعمال الروائية والقصصية، وجميعها تستحق التناول النقدي لمختلف معاييره واساليبه الفنية والشكلية والاجتماعية والنفسية، بل لأنها شخصية تفاعلت مع المجتمع بواقعه الضيق مكانيا والمفتوح انسانيا وبمشكلاته الفكرية والثقافية وقضاياه الاجتماعية المؤثرة كالدين والجنس والسياسة.

إن نجيب محفوظ، شخصية قدمت الكثير، وهو أديب ناجح، مهما تعددت وجهات النظر فيه. وهو موهبة، أكدت نفسها بالفعل مما يجعلنا لا نتردد في ألصاق صفة الأديب به، مثلما نتردد مع الكثير من الأسماء الأخرى، وفوق ذلك كله فكاتبنا هذا لا يزال يحرّك واقعنا الأدبي، بعمله الدؤوب في مجال إبداع الرواية العربية، هذا الفن الأدبي الذي ازدهر بفضل انتاجه المستمر، والذي نحتاج في تطويره مستقبلا إلى فهم هذا الأديب، وفهم أعماله، واستيعاب إضافاته بما تحوي من إيجابيات وسلبيات، حتى يمكننا، بالتالي، تطوير فن الرواية عربيا : وتستطيع الأجيال المبدعة أن تقدم عطاء بالغ الأهمية في مرحلة جديدة يمكن تسميتها بمرحلة ما بعد نجيب محفوظ ؛ غير أننا لا نريد أن نستبق القراءة المستقبلية للأحداث، فكل واقع ثقافي يطرح مشكلاته في حينها، ولكن يمكنّنا القول بأن نجيب محفوظ قد سيطر على مرحلة طويلة من عمر الرواية العربية، بحيث استطاع وبنجاح أن يشكل بنفسه ولوحده تلك المرحلة، وأن يغطي على الكثير ممن حوله، إلى الدرجة التي اعتبره فيها البعض عقبة فنية أمام تجديد دماء الفن الروائي العربي، الذي تلوّن بخصوصيات أعماله. فماذا يمكن للأجيال الجديدة أن تطرح وأن تضيف ؟ وما هو مقدار هذه الاضافة ؟ وإلى أين يمكن أن يسير متجه الابداع الروائي العربي، بعد مرحلة التأسيس ؟ إن ذلك يعني ولا شك، ضرورة فهم واستيعاب هذه الظاهرة التي تسمي نجيب محفوظ، وكأننا أمام شخصية إشكالية روائية، تستحق التفسير، وإعادتها إلى عدد من العوامل المبدئية إلى نعدها منطلقات أساسية في تركيب هذه الظاهرة وبلورتها.

إن علينا أولا وضع نجيب محفوظ في موقعه التاريخي في مسيرة الأدب العربي، فهو قد جاء إلى الرواية العربية تحديدا، وهي بعد لم تزل في مرحلة التأسيس، أو البحث عن بداية حقيقية أو شبه حقيقية،

فالقضية الأساسية، كانت قبله تتمثل في مجرد انتاج عدد من الروايات المكتوبة باللغة العربية، تقترب من الانتاج الروائي الغربي الذي تعرف عليه بعض أولئك المثقفين العرب في علاقتهم بالثقافة الغربية. ففي التاريخ السابق على اصدار أول رواية لنجيب محفوظ «عبث الأقدار» سنة 1939 م وربما بعد هذا التاريخ، كانت الرواية العربية تتراوح بين تقليد النموذج السردي من التراث العربي، أو تقديم بعض الأعمال الرومانسية الحالمة أو التاريخية الترفيهية في مصروفي غيرها من الدول العربية.

وهكذا نجد أن البداية بالنسبة لنجيب محفوظ متأثرة بما هو واضح من حيث الانتاج في تلك الفترة، وهي مرحلة تكاد تسيطر عليها الرواية التاريخية المتواضعة فنيا، مع ملاحظة أن هذا الاختيار، ربما يكون له اعتبارات فكرية وثقافية، ترجع إلى الكاتب واهتماماته الخاصة، والتي وجدت بوادرها مع ترجمة كتاب «مصر القديمة».

وهنا يمكن أن نضيف إلى ذلك القول بأن الرواية التاريخية، قد توفر للمبتدئ، قطاعا متكاملا من الحبكة والشخصيات الجاهزة والمعلومات والأجواء التاريخية، فضلا عن الشكل السردي المرن الذي لا يتطلب ضعة متقنة أو سيطرة على منحنيات العمل الأدبي وشخصياته.

وبالفعل، فلقد تلازمت الكتابة الروائية في اتجاهها التاريخي والرومانسي، في إنتاج تلك المرحلة التاريخية الأدبية، وطبعت الروايات المتعاقبة، عبث الأقدار، كفاح طيبة — رادوبيس — بدرجاتها الفنية المختلفة، بهالة من الغرابة، هي نفسها منبعثة من التاريخ المصري القديم، وتعد تلك المرحلة من الاهتمام التاريخي بوابة تؤدي إلى الاهتمام بما هو اجتماعي وسياسي، وذلك في نفس الاطار المكاني المحدود بأبعاده المكانية والممتد زمنيا بلا حدود.

وإذا كانت الروايات التاريخية تضع نجيب محفوظ في نفس السياق الفني مع مجايليه من كتاب القصة، من حيث المستوى الفني واختيار الموضوعات المناسبة وطريقة السرد واللغة، فإن مرحلة الرواية الاجتماعية تفصله عن ذلك السياق تقريبا وتدخل به إلى مساحة أدبية متميزة.

على أن علاقات التوافق واللا توافق بين نجيب محفوظ ومستوى الانتاج الروائي العربي عامة، تتقارب وتتباعد بحسب القدرة على الاستفادة من الأشكال الفنية الحديثة، ومدى الاهتمام بالشخصيات والتصوير الروائي وطرق السرد ولغة السرد. وكذلك بمعنى الاقتراب من البيئة أو ملامسة القضايا الفكرية الدينية والسياسية. وهذه جميعا بعض أهم خطوط وسمات إنتاج البداية، والتي سنلاحظ أنها ستتطور مع تعدد الانتاج الأدبي للكاتب.

وهكذا يمكن القول بأن نجيب محفوظ قد انطلق من واقع أدبي فيه الكثير من علامات الضعف، وبدت مظاهر هذا الضعف الفني في بدايات أعماله مع أعمال غيره نقول ذلك لغرض وضع نجيب محفوظ في إطاره الطبيعي، فهو وإن استطاع أن يساهم في تطوير الرواية العربية، فإنما يعود ذلك إلى الاجتهاد والاستمرارية والاخلاص للرواية، وهي السمات التي طبعت مسيرة طويلة من الابداع الأدبي المتعدد المراحل.

إن نجيب محفوظ، لا يشبه في هذا الاطار، تلك الحبكة الروائية التي تنتهي بالوصول إلى الذروة، فلا نراه يسير أبدا بشكل تطوري ثابت ومحدد في إنتاجه الأدبي. بل في شكل منحنيات ومنعرجات، يعكسها الواقع الخارجي بشكل مباشر ويعمقها الكاتب بأفكاره وإحساسه الفني. ويظل الهدف أبعد وأشمل وهو نجاح رحلة الابداع، كاملة، بكافة منجزاتها المتحققة بالقوة أو بالفعل.

وإذا قلنا بأن نجيب محفوظ قد بدأ متواضعا كروائي، ولكن بحرصه واجتهاده استطاع أن يتجاوز بالرواية العربية واقعها التأسيسي إلى منطلقات جديدة متطورة، صالحة لأن تكون مؤشرات عمل أمام كل مجتهد جديد، إذا قلنا ذلك، فما هي أهم ملامح ذلك التطور ؟ وما هي الأسباب المقترنة بخطوات هذا التطور ؟

لاشك أن أهم مرحلة في أدب نجيب محفوظ، هي المرحلة التي وصفها معظم النقاد بالمرحلة الاجتماعية، وهي التي تم فيها انتاج أهم الروايات من الناحية الفنية والمضمونية. وتشمل عدة روايات، مثل خان الخليلي، زقاق المدق القاهرة الجديدة في مرحلة أولى، ثم في مرحلة تالية ناجحة، تشمل روايات مثل بداية ونهاية والثلاثية (بين القصرين ــ قصر الشوق ــ السكرية) واللص والكلاب والطريق والشحاذ والسمان والخريف وغيرها من المجموعات القصصية. وقد وصفت هذه المرحلة بأنها اجتماعية بسبب تناولها لقطاعات وأجواء وشرائح اجتماعية عديدة، رغم أن العامل النفسي، له أهميته في فهم تلك الروايات.

ولعل «الثلاثية» وهي رواية الأجيال المتعاقبة، قد أكدت الجانب الاجتماعي من أدب نجيب محفوظ، ففضلا عن الاهتمام بالأمكنة والخلفية الاجتماعية للرواية بشخصياتها وعوامل الوعي والتغيير التي تمر بها، هناك أهمال واضح لما يسمى بوجهه نظر المؤلف، وسيطرة مطلقة للشريحة الاجتماعية من خلال تحليل قطاع من الحياة والبشر. ويتضح ذلك، في الثلاثية، من خلال تتبع أسرة عبد الجواد في انتقالها المكاني والزماني ودخول الكثير من التغييرات عليها.

وينعكس ذلك في روايات أخرى بشكل آخر مختلف، فنجد أن الشخصيات قد تطورت من مجرد شرائح اجتماعية، يفعل بها الكاتب ما يشاء إلى شخصيات درامية، تحمل على كتفيها ما يمكن تسميته بالبطل «الاشكالي» الذي يتأرق ويؤرق غيره. والذي يحمل في نفسه صخبا عنيفا ضد المجتمع المناوىء له. يتطرق نجيب محفوظ في هذه المرحلة المتفوقة إلى الكثير من القضايا الفكرية والاشكالية التي تتداخل مع علاقة الفرد المجتمع، الواقع والمثال، والحي والمجرد، وهو صراع يعبّر عنه نجيب محفوظ باستمرار في الكثير من أعماله الأخرى. فسعيد مهران مثلا، في اللص والكلاب، هو بطل رومانسي حالم، أو بالأصح بطل تراجيدي، يثور ضد المجتمع الظالم، الذي تواطأ ضده، ولكنه يفشل. وهذا صابر سيد في رواية الطريق، يبحث عن السلام والأمن الاجتماعي ولكنه يقع في قلب الجريمة، بعد صراع ثابت يشده إلى الماضي من جهة ومستقبل يبدوأن التعامل معه في حكم الاستحالة.

وكذلك الأمر بالنسبة لعمر الحمزاوي في رواية «الشحاذ» والذي نراه يبحث عن خلاصه من عذاباته المتقدة، والتي لا تجد لها حلا إلا في الاطار الاجتماعي العائلي. وفي نفس الاشكالية القلقة، يعيش «عيسى الدباغ» بطل رواية «السمان والخريف» وهي إشكالية سياسية وطبقية، تبدأ من اللّاانتماء وتنتهي بالانتماء الاجتماعي. وينطبق نفس الشيء على عزت عبد الباقي في «عصر الحب» وعثمان بيومي في «حضرة المحترم» وجعفر الراوي في «قلب الليل»، وجميعها شخصيات التقطها نجيب محفوظ من الواقع الاجتماعي الحي، ولكنها دراميا، وصلت إلى مستوى الأبطال الحالميين الذين يتجاوزون أرض الواقع. ولهذا أسبغ النقاد على تلك الشخصيات وغيرها الكثير من الأفكار العليا التي تجد لها صدى لدى أوليات الفكر والثقافة وزاوية الرؤية عند نجيب محفوظ، وعموما فهذه الشخصيات التي تنتمي للنوع الاشكالي، تجد لها في الواقع أصداء بعيدة، وتجد لها على مستوى الرمز تلك الأبعاد الفلسفية «الصوفية والمثالية» التي تدعم تلك الاشكالية الاجتماعية باشكالية فلسفية تختبىء وراء البحث عن معنى للحياة أو سر الوجود بما يكفل الحل المرضي للنفس المعذبة.

ولكن رغم ذلك، يظل صوت الكاتب بعيد تماما عن تلك الدائرة المعقدة، من الصراعات بمختلف تصوراتها والتدخلات الفكرية الغير مبررة، فهو مجرد صوت خفي، أو ربما صوت المتابع لمجريات الأحداث من بعيد، يصنعها ويرسم خطوطها، ويصور شخصياتها، ولكنه لا يورط نفسه فيها، بل إن أغلب روايات نجيب محفوظ تكاد تخلو من الصوت الشخصي للكاتب، عدا رتوش بسيطة مما في الثلاثية على سبيل المثال.

إن التطور الذي نلمسه في مساهمة نجيب محفوظ الروائية، يمكن تجسيده من واقع المرحلة الاجتماعية، وما سبقها من أعمال روائية، تعكس اهتماما بالجانب الاجتماعي المباشر، مثل القاهرة 30 ـــ زقاق المدق ـــ خان الخليلي ـــ بداية ونهاية ـــ وبالطبع الثلاثية وما بعدها من روايات وقصص قصيرة تبعا للمرحلة النقدية الاجتماعية، إذ تكشف تلك المرحلة عن اهتمام بدراسة تطور الشخصية داخل الرواية، وهذا هو سر نجاح نجيب محفوظ، وهي الخطوة التي جعلته يتفوق بالرواية العربية، ويرتاد بها مساحات جديدة غير مسبوقة.

إن الشخصيات عند هذا الأديب تتحرك بشكل محدد وواضح، وذلك يعود إلى أن البواعث التي تحركها عنيفة من ناحية درامية، بحكم وضوح العلاقات المتشابكة التي تتجمع حولها وتجعلها تسير في سياق روائي متطور.

ومهما قيل حول هذه الشخصيات المتنوعة، من أنها نمطية ومتكررة، فإن هذه النمطية، قد جاءت من خلال إنتاج الكاتب نفسه، وبحكم تراكمها المستمر، بحيث أصبحت تتصف بسمات شبه ثابتة، ولكن تختلف الخصائص الفردية لكل شخصية عن غيرها، وخصوصا وإن الراوي قد أصبح يهتم كثيرا بالوصف الدقيق المختصر الخارجي، مع تصوير القليل من الانعكاسات الداخلية، ومع إعطاء الحدث الروائي أهمية خاصة تتفوق أحيانا على أهمية الشخصية الروائية.

إن الرواية كفن أدبي ونوع سردي، هي فن الشخصية، ولقد استفاد نجيب محفوظ من المصادر الأجنبية المتمثلة في أهم الروايات العالمية، لفرض الاهتمام بتلك الشخصيات الروائية المحورية، ومنحها المكانة التي تنسجم مع أهمية تواجدها في هذا العصر، الذي أطلق للشخصية الفردية حركية غير مسبوقة من زاوية التعبير الفني والأدبي. ولقد كانت للخلفية الاجتماعية والنفسية التي وضع فيها نجيب محفوظ شخصياته أهمية رئيسية في جعل هذه الشخصيات تعيش في بيئة محلية محسوسة ومعروفة ومحاصرة من قبل المؤلف، وبالتالي تعطينا الاحساس بأن هذه الشخصيات حية وتعيش معنا باستمرار.

وإذا انتقلنا إلى مرحلة اخرى من إنتاج نجيب محفوظ الروائي، وجدنا أمامنا مجموعة من الروايات، التي تكاد تقترب من بعضها، بسبب سيطرة النزعة السياسية عليها، وهذه النزعة ذات الطابع الانتقادي، تظهر وتختفي حسب ميل الكاتب للتصريح برأيه، والذي يصل أحيانا إلى المباشرة في التعليق الساخر أحيانا حسبما يرد ذلك على لسان الشخصيات نفسها.

ومن ذلك على سبيل المثال رواية «ميرمار»، وهي الرواية الشهيرة التي تتصارع فيها الأصوات المتناقضة طبقيا، حول «زهرة» الحقيقة والرمز، وهنا تتمثل بوضوح قدرة الكاتب على إخفاء جميع مظاهر وأدوات إبلاغ الحقيقة، وكذلك اختفاء الراوي أو السارد، وجعل لعبة الأصوات المتبادلة بين (عامر الجدى ـــ حسني علام ـــ سرحان البحيري ـــ منصور باهي) هي القاطع الذي يدين السلوك العاري الانتهازي والذي يتكون في كل مناسبة بلون جديد.

غير أن مناقشة بعض الحقائق والتعرف على أوجه جديدة للواقع حسبما يتصور الكاتب تتضح أكثر في روايات ما بعد هزيمة 1967 م.

ولا شك أن روايات مثل «ثرثرة فوق النيل ــ الحب تحت المطر» وكذلك مجموعة «تحت المظلة» وهي كلها أعمال أدبية انتقادية، تعد الأكثر دلالة من حيث التعقيب على الهزيمة، لأنها تنقل الهزيمة إلى مستويات اجتماعية ونفسية سابقة عليها ولاحقة بها. ولا شك أن دور المتابع الخفي الذي مارسه نجيب محفوظ كثيرا إزاء الأوضاع الاجتماعية والسياسية، وإزاء الشخصيات التي يلتقطها، والأحداث الدرامية التي يصوغ منها قصصه، لم تسعفه كثيرا في هذه النقطة تحديدا، فقد بدا لا يختلف كثيرا عن غيره من الكتاب المتابعين للأحداث السياسية والواقعين خلفها دائما، بفقدان أي قدرة استبصارية للمستقبل.

إن ذلك يتضح أكثر، في رواية «الكرنك» التي تنطلق من الهزيمة وما بعدها من أحداث، ولكنها مثل غيرها لا تتحول الهزيمة فيها إلى قضية سياسية أو نقطة إيديولوجية واضحة المعالم، بل تتصاعد مجمعة الأحداث لتنتقد الوضع السياسي القائم، والذي يصل بمستوى إهانة المواطن إلى درجة التدمير الاجتماعي والنفسي حسبما تصور ذلك الرواية من خلال عرضها لبعض النماذج «زينب دياب ــ اسماعيل الشيخ وغيره» وهذا ما ينطبق أيضا على رواية «يوم قتل الزعيم» التي تحاول أن تحاكم الواقع المتغير وتحاول فهمه، ولكن دون جدوى، حيث أن الواقع يفرز الكثير من المنغصات التي لا تنسجم مع استقرار الصفاء الذهني للشخصية المحورية للرواية.

إن السياسي والاجتماعي، يمكن أن نلاحظه عند نجيب محفوظ، منذ الثلاثية وم قبلها، كما في اللص والكلاب مثلا. ولكن التعامل مع الواقع المباشر في بعض الأعمال الجديدة، يظل على خطورته نوعا من الكتابة المتسرعة، التي لا تخدم المستوى الفني للرواية بقدر ما تفيد في ابتكار بعض الأساليب والأشكال الفنية الجديدة التي تستجيب لتناول الأحداث الساخنة والشبه ساخنة. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن الأعمال الأدبية ذات الطبيعة السياسية، كثيرا ما تجد المعارض لها أو غير المؤيد لمضامينها. وهذه مسألة قد لا يكترث بها نجيب محفوظ كثيرا، ولكنها لا تستطيع أن تخفي أو تحد من ارتباط نجيب محفوظ بدواليب السلطة وعدم رغبته في التغيير أو الخوف منه بالشكل المطلق، هذا الارتباط المقدس والذي نجده واضحا في الصورة النموذجية لعثمان بيومي في رواية «حضرة المحترم».

يهم نجيب محفوظ أيما اهتمام بقضية الشكل الفني، فهو يحاول أن يطرح مع كل رواية جديدة إضافة جديدة في الشكل. وإذا كان هذا الشكل قد جاء تقليديا ومحافظا في الروايات الأولى، وشهد تطورا واضحا ومحكما في الثلاثية، فيما يعرف بالرواية النهر، وهي رواية الأجيال المتعاقبة التي أضافت لفن الرواية عنصر التاريخ والاجتماع والسياسة، وأعطتها نكهة ملحمية على يد عدد من الكتاب الروائيين أمثال «تولستوي ــ توماس مان ــ تشيخوف» وغيرهم، غير أن أهم استعارة شكلية قدمها نجيب محفوظ، كانت مع استخدامه للرواية الصوتية، أو الرواية المتعددة الأصوات.

كذلك تتوفر في بعض الروايات الأخرى محاولات جادة لرسم لوحات من النثر الفني القصصي، والسرد الروائي والذي تطور مع التجربة ليصبح، نفيا من الشوائب، وإذا أضفنا إلى ذلك الحوار المسيطر على كافة أعمال نجيب محفوظ، يمكن أن نضع أيدينا على أهم ما يتميز به الشكل الفني لدى نجيب محفوظ، لنجده يقوم على جدليه الحوار والسرد. فإذا كانت لغة الحوار تتراوح في مستواها بين مكانة الشخصية ووضعها الاجتماعي، وما يريد الكاتب إسقاطه فكريا من خلالها، فإن السرد قد غلبت عليه الدقة المحكمة، والتي جاءت بحكم سيطرة مظاهر الصنعة الروائية، والتي تعيد نفسها في كثير من

الأحيان، وبأشكال ثابتة ومعروفة، وهو أيضا سرد يتراوح بين الوصف السردي المحدود، والنثر الشعري الذي يجد متنفسا له في بعض الأعمال الفوق واقعية.

لقد قدم نجيب محفوظ بعض الأعمال المتجددة في شكلها الفني، وبالتالي مضمونها الاجتماعي، ومن أهم الروايات الدالة على ذلك «ثرثة فوق النيل» — ميرمار — الحب تحت المطر». غير أن اهم نقلة شكلية كانت برواية «المرايا» وهي عبارة عن مجموعة من الصور القلمية، التي ربما تطورت عن الرواية الصوتية، التي اهتم الكاتب بها كثيرا بعد النكسة، حين أصبح للحقيقة عدة معاني، بعيدة تماما عن الحسم والتأكيد ببطل أشكالي أو راوٍ أو روائي. وفي مرحلة متأخرة، سنجد أن الشكل الفني، قد صار زئبقيا، يكاد أن يكون مختفيا، ومن ذلك روايات مثل «عصر الحب — العائش في الحقيقة — يوم مقتل الزعيم».

والواقع أن تحرر نجيب محفوظ — بسبب تعدد الموضوعات التي يتناولها — من الشكل الغربي للرواية، أو الشكل الجاهز تقريبا، قد نما بزيادة التعامل مع الأحداث والوقائع بصور مختلفة، فروايات مثل «المرايا» مثلا أو «حكايات حارتنا أو أولاد حارتنا» لا يمكنها إلا أن تخرج عن مجال الحبكة الروائية وشروطها المعروفة.

إن ظاهرة البحث المستمر عن الشكل المناسب لكل موضوع جديد هو من الصفات التي لازمت نجيب محفوظ، وهي من أهم بواعث استمراريته.

غير أن أهم ظاهرة تتعلق بقضية الشكل الفني، وبلغته السردية وحواره ومضمونه، وهي تلك الظاهرة التي أوصلت نجيب محفوظ إلى محاولة محاكاة بعض عناصر التراث العربي، ولاسيما الجانب الحكائي وطريقة السرد وإلغاء عناصر الحبكة الدرامية الروائية بشكلها الفني المعتاد.

لقد كانت رواية، «أولاد حارتنا» وكذلك رواية «حكايات حارتنا» مقدمة لتقديم «ملحمة الحرافيش» ثم بعد ذلك «ليالي ألف ليلة وليلة ورحلة ابن فطومة».

ونحن لا نريد أن نحكم على هذه الأعمال من الناحية الفنية، ولكن نضعها كنماذج لمحاولة استخدام أشكال تراثية في الرواية العربية، واستخدام طرق سرد متميزة ومعتمدة على أعمال عربية تراثيه معروفة، ولكن رغم ذلك، يظل النثر عند نجيب محفوظ محاصرا بطابع الثبات الذي لا يتبدل مهما تبدلت وتغيرت الأجواء والأمكنة، وزادت نسبة الخيال بدرجات غير معتادة عن ملحمة الحرافيش، يتجاوز نجيب محفوظ الواقعية التي نشأ فيها، ليلمس آفاقا تاريخية غير مطروقة عربيا، ألا وهي آفاق الملحمة، وحتى إذا أرجعنا هذا الاهتمام، إلى كتابات أقرب إلى الملاحم مثل الثلاثية وأولاد حارتنا، إلا أن الحرافيش، كانت محاولة للخروج مما هو واقعي إلى الأسطورة، ولكن بحذر شديد. وبهذه الملحمة العديد من الشخصيات التي تعيش في حالة صراع مستمر لقرون عديدة، جيلا بعد آخر، من أجل اثبات الوجود بدوافع يحركها صراع الخير مع الشر. وقصة البشر، تعاد من جديد تقريبا، ولكن بلا مكان أو زمان، ولكن مجرد شخصيات تبحث عن أهدافها البعيدة والقريبة، وتستخدم في سبيل ذلك كافة الوسائل، والنتيجة دائما في النهاية لصالح قوى الخير.

وفي هذه الملحمة تستقر وتتطور «أسلوبية» نجيب محفوظ، باتساع رؤيته الشاملة للأحداث والاقتراب من الأسطورة، واستخدام لغة شعرية.

ماذا يقول نجيب محفوظ ؟
المحكي الحياتي : البنية وفعل التواصل

عبد القادر الشاوي

لا يستطيع المتتبع أن يحصر، على وجه الدقة، كلّ ما كتب عن أعمال نجيب محفوظ من مقالات ودراسات وبحوث ومؤلفات شاملة قاربت عالمه أو جزئية أحاطت بقضية من قضاياه. فعلى مدى نصف قرن أو يزيد قليلا من الزمن واكب الخطاب النقدي المتنوع ما كان يُلقي به نجيب محفوظ من إنتاج متنوع كذلك، بل وصاحبه مصاحبة الظل لصاحبه في بعض المراحل، دون أن يسلم هو كشخص من آثار هذه المصاحبة ولا كمؤلف من تبعات تأليفه ولا كمبدع من تجليات إبداعه الروائي والقصصي ... وسوى ذلك، إلى درجة قال عنها أحد النقاد المعاصرين : «بحيث يخيّل للمرء أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب محفوظ في مصر، وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربي زادت الأصوات تنافرا واختفى «الكورس» تماما وتحول «الطريق» إلى عالم نجيب محفوظ كما تتحول الكائنات، فيصبح «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، ونُوَاجِه ــ باختصار ــ هذا الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات. وهو وضع ينطوي على مفارقات لافتة منذ البداية، فيتسم بالتعدد والتنوع والغنى، مثلما يتسم بالتضارب والتعارض والتنافر ..» (1).

وعلى كثرة ما كتب حول أدب نجيب محفوظ على ما هو عليه المكتوب، من الاختلاف والتعدد إلى التناقض والتنافر، بقيت جوانب معينة لم تحظ بالاهتمام اللازم، أو عُدّت ــ في حقيقة الأمر ــ من النوافل ... هذا إلى أن تطور البحث النقدي في حد ذاته يفرز باستمرار مستويات جديدة للمقاربة والتحليل تتجاوز، في كثير من الأحيان، مستوى تطور المتابعة النقدية نفسها.

ويزيد الأمر تعقيدا أن عالم نجيب محفوظ الآن، كما تحقق من خلال أعماله المختلفة على مدى نصف قرن، أصبح مكتملا أو هو يُشرف على هذا الاكتمال المستحيل إذا جاز التعبير، بل ويمكن القول إن استواءه يطرح على النقد الجديد أن يختار زاوية (زوايا) أخرى للمعالجة لم يستهلكها هذا العالم أو ظل مغلقا دونها إلى اليوم. ولعل في ذلك ما يزكي، في اعتقادي، هذه المقاربة الجديدة، لأنني سأتناول ما بررت غيابه انطلاقا من مفاهيم حديثة أصبحت تغزو ميدان البحث وتفتح فيه مناطق «أثرية» تدعو إلى الكشف وتفرض التناول.

والحق أن البحث في هذه النقطة يستدعي أن أحدد مبدئيا أنني أرمي إلى معالجة قضية جزئية مع ذلك (ستبدو ذات طابع أحادي في هذا العرض) تخص ما دعاه «ج. جينيت» منذ سنوات بـ Paratexte أو النص الموازي، بل ولن يكون هذا النص الموازي سوى مجال مؤطر للبحث، لأن اهتمامي سينصبّ بصورة خاصة على جانب محدد من جانبيه، وأعني به الـ épitexte أو ما يمكن ترجمته تجوزا بصدد النص، أي ذلك «العنصر المناصي الذي لا يوجد، من الناحية المادية، ملحقا بالنص في الكتاب، بل يتحرك، بمعنى ما، في الهواء الطلق، في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة ... إن مَكَانَ الـ épitexte هو إذن حيثما وجد خارج الكتاب، كأن يكون على سبيل المثال في الجرائد والمجلات، في برنامج إذاعي أو تلفزي أو في ملتقى من الملتقيات، أو في شكل حوار واستجواب» (2).

وقد اخترت أن يكون التناول بالاستناد إلى ما عبر عنه نجيب محفوظ في مناسبات مختلفة، من آراء لاحقة أحاطت، بحسب المناسبة وطبيعة الحوار وشخصية المحاور أيضا، بما كتبه من نصوص أو بلوره من أفكار حولها، وبصورة خاصة بما فاه به حول تجربته الحياتية والأدبية بوصفه اسما علما وتاريخا فرديا وذاتا كاتبة معا. بل إنني سأركز على محكيه الحياتي لا بوصفه قدرا من المعلومات يمكن الحصول عليها ــ كما يقول ف. لوجون (3) ــ بوسائل متنوعة، بل بوصفه بنية (أي إعادة بناء تجربة معاشة في خطاب) وفعل تواصل. فموضوع البحث ينصب، على وجه التحديد، على يمكن تسميته بـ épitexte الأتوبيوغرافي.

وأول صعوبة تواجه هذا الاختيار التركيز تكمن في أن نجيب محفوظ أدلى في مدى نصف قرن من الزمن بحصيلة وافرة من الاستجوابات حتى يمكن القول ــ على غرار ما قاله جابر عصفور في سياق آخر ــ أن ما مِنْ صحفي أو كاتب استأنس من نفسه قدرة على محاورته إلا ووضع بين يديه أسئلته، بل وفي تنوع هذه الاستجوابات والحوارات ما يصعب حصره من الموضوعات والقضايا تمس جوانب مختلفة من عالمه الرحب، أكان ذلك متعلقا بإبداعه أو حياته أو بآرائه الفكرية والأدبية والسياسية .. وفي سبيل حصر الموضوع قمت باختيار حوار مطول أجراه الصحفي محمد فوزي مع نجيب محفوظ، راعيت فيه شموليته النسبية وحداثته الزمنية وتعبيره المباشر أيضا عن جوانب الموضوع الذي نود التطرق إليه (4).

السائل / المُحَاوِر

1. مَشْمُول الصورة :

إن أول مظهر مرموز لعلاقة السائل بالمجيب (أو المُحاوِر مع المُحَاوَر) في نص الاستجواب الذي اشتغل عليه هي الصورة الفوتوغرافية التي تجمع بين نجيب محفوظ ومحمد فوزي. وبقدر ما تشخص هذه الصورة حالة الحوار في زمن ومكان معينين بقدر ما تعبّر، بتعيينها الثابت له تقنيا، عن حالته. لأنه يجري، في الظاهر، بين طرفين يؤشر وجود كل واحد منهما على وضع إنساني دال. وتبرز هذه الدلالة للناظر بوجود نجيب محفوظ على يمين الصورة ووجود المستجوب (محمد فوزي) على يسارها. وهو وضع كان من الممكن أن ينقلب فيه الدور لو كان التعيين في النّسخة معكوسا بطبيعة الحال. على أن الذي يعنيني هو حالة الانصات (والانتباه ضمنيا) التي يظهرها نجيب محفوظ ــ وحالة الكلام التي يترجمها مُحاوِرُه، بحيث يمكن العثور فيهما على ملامح إشارية تبلور ذهنيا هذا الوضع وذاك دون أن يترتب عن ذلك ما يفسد التأويل بناء على الظاهر.

غير أن الحوار في الواقع لا يجري بين نجيب محفوظ ومحمد فوزي حصرا، أو هو، في حقيقة الأمر، لا ينجز لكي يصبح خطابا محكيا إلا بأداة تلعب فيه دور التوسط وتقوم بوظيفة، أي أنها تستقبل السؤال كما يصيغه المحاور وتتلقى الجواب ــ في نفس الوقت ــ كما يعرضه المُحَاوَرَ بل ولا ينتهي دورها هنا لأنها تجعل الحوار ممكنا بما يكتنفه من نبرات صوتية وأخذ ورد وما يصاحب هذا وذاك من مؤثرات ... فتحافظ للكلام على صيغته المقولة القابلة للتميز والحصر. ولا يتحول دورها هذا إلا في مرحلة لاحقة، أي حين تصبح أداة إفراغ (بعد أن كانت أداة التهام) لكي تبلور الكتابة بعدئذ في خطاب مُوجَّه.

2 ـ ثقافة السائل :

إن تحليل وضع الصورة الفوتوغرافية يعني في رأيي أن السائل المحاور لا يستعين بشخصه فقط في إجراء الحوار، ولكنه يوظف أداة توسطية تمكّنه من ضبط فحواه واختزان سيولته والتحكم في كثافته، ولذلك فهي (أي الأداة التوسطية) بهذا المعنى جزء منه وعنصر مُكوّن لأدواته وثقافته العامة، لأنه لا يستطيع بدونها (أو بوسيلة أخرى تؤدي وظيفتها) أن يقوم بدوره كاملا، كما لا يستطيع أن يرمز إلى وضعه الاعتباري (كسائل) إلا بها.

ولكن السائل المحاور، مع وجود هذه الآلة، يملك أيضا ثقافة خاصة تمكنه من طرح السؤال كما تسهل عليه استخراج الجواب، وهو في الحالة التي تعنينا يملك، جوهريا، معطيات أسبق من السؤال والجواب معا. وإذا كان الأمر هنا، كما يبدو، محسوبا على المؤسسة الثقافية لأنها معينه في التحصيل والتزود المعرفي، إلا أنه يكشف، في نفس الوقت، عن طبيعة الاسم العلم (نجيب محفوظ) المتداول بجميع قيمه وسلطاته الرمزية الذائعة. فنجيب محفوظ هو قبل كل شيء حالة روائية شائعة توجد ضمن شبكة واسعة من تداول المعرفة الشخصية والثقافية على صعيد المجتمع المصري (والعربي عموما والعالمي الآن)، ولا يستطيع محمد فوزي أن يتجرد من معرفته بمحمولات هذه الشبكة، مع أن بمقدوره أن يذهب بعيدا في اكتناه مشتملاتها إن بصورة جزئية أو كلية، وسواء أكان هذا الاكتناه بحثا عن الشخص (الاسم العلم) أو في سبيل الحصول على قيمة مفترضة لما ينتجه (الرواية مثلا).

والواقع أن السائل المحاوِر يجمع بين المستويين : فهو ينطلق من ذات المسؤول فيفرض عليه الانصات أولا، ثم يحمله على الجواب ثانيا، وهو على علم بشذرات من حياته الشخصية ووضعه الأسري وبعض أحوال عائلته ثالثا، بل ويتستر من خلال بعض الأسئلة المطروحة على معلومات خاصة تفاجىء المحاور أو تجعله في وضع استغراب أو تأكيد أو اندهاش حيالها. أما المستوى الثاني فمرهون بالاطلاع والقراءة، لأن السؤال لا يقتصر على تاريخ الفرد (الأنا) بل يتعداه إلى تجلياته الثقافية. وليس في ذلك أي افتراض، لأن السائل في هذه الحالة هو السامع كذلك أو المسرود له المضعّف (كقارىء قبل الاستجواب وكسائل يتلقى الجواب أثناءه). فهو إذن على معرفة بعناوين روايات وقصص وحواريات نجيب محفوظ وبتطوره الأدبي ويستشهد بتحقيب افترضه (أو استقاه من مصدر) لابداعه، هذا فضلا عن استهلاكه المتواصل لما ينتجه باستمرار، ودون أن ننسى بطبيعة الحال أن أسئلته بهذا الخصوص تنطوي على أحكام قيمية مختلفة تعبر عن طبيعة تمثله لأدب نجيب محفوظ بصورة عامة.

على أن نسلم أيضا بوجود بعد حميمي في هذا المحصول الثقافي، لأن الألفة معقودة سلفا، كما يبدو، بين السائل والمجيب أو بين المحاوِر والمحاوَر، ومن الجلي أن هذه الألفة لا تتأتى إلا بالمصاحبة، وليست المصاحبة إلا من فعل الاستئناس الثقافي والشخصي بينهما.

3. صيغة السؤال :

غير أن البعد الثقافي أيضا في العلاقة بين السائل والمجيب (المحاوِر والمحاوَر) يتم، منذ المنطلق، بصيغتين مختلفتين. أولاهما استفهامية والثانية إخبارية. فالسائل في هذا الموضوع يعرض مادة معرفية محملة بالمعطيات الثقافية، ثم يلقي بسؤاله المحدد أو العام، على وجه استشارة الطرف الآخر (وهو في وضع المستمع أو يفكر تلقائيا في الجواب ..) وحَمْلِه على البوح والقول والمساهمة في الصياغة (اللغة المقولة :

محكي دارجي أم لغة عربية فصيحة !) فهو إذن يملك النموذج ويحاول التحكم في توجيه ما يتيحه له من إمكانيات المبادرة والانتقال، التقدم والتراجع، يضاف إلى ذلك أن السائل على علم بأمور تتصل بمحاوِره، وهو لذلك لا يستفهمه فقط بل ويريد منه أن يفصح له عن وقع استفهامه عليه بداية وأن يُظهر له، تباعا، موقعه منه. ولا يتحدد ذلك بكمية المعلومات المطلوبة بل بالمقارنة المفترضة التي يجريها المحاوِر ضمنيا بين سؤال طرحه وهو على علمٍ به، وجواب يمكن أن يستقبله وهو على علمٍ وجهلٍ معا به.

ولكن العنصر الموجِّه في صيغة السؤال دائما يظل محكوما باستراتيجية الكشف عن المضمر والخبيء، فيتحول المحاور إلى هدف مقصود مثلما يتحول المحاوِر إلى باعث مهموم. وإذا كان المحاوَر في هذا النطاق يسلِّم مع نفسه بضرورة التعبير عن آرائه ومجرى حياته ومجمل أوضاعه (انطلاقا من الأسئلة المطروحة عليه ...)، فلا يهمه من ذلك إلا أن يزكي اسمه العلم وبناء تاريخ أناه .. الخ. فإن المحاوِر يتولى، بحكم طبيعة عمله، مركزا اعتباريا آخر، ينوب فيه عن قارىء مفترض يتقمصه أو يعلن عنه، ولكنه في جميع الأحوال يقول باسمه (ووجوده) الرمزي ما يقوّله إياه. وهذا ما يدعو إلى إبراز نقطة جوهرية أخرى في صيغة السؤال المطروح، وهي المتعلقة بِحَثّ المحاوَر على تبرير الجديد فيما يُلقي به من أجوبة، وكأن السائل بدوره هذا في غنى عن الجديد وكأن القارىء المفترض جاهل به. فعلم السائل مضاعف بجهل القارىء الذي ينوب عنه.

4 ـ أهـداف السـؤال :

إن صيغ السؤال، كما توضّح من النقطة السابقة، ليست محايدة، لأنها تسعى إلى اقتحام المجهول بالنسبة للقارىء من خلال المعلوم بالنسبة للسائل (وهي الحالة التي ندرسها)، وهي تتضمن من هذه الوجهة عدة أهداف متراكبة يُبَلْوِرها السائل المحاوِر بطريقة قبلية أو مصاحبة، ونادرا ما تكون بعدية إلا بالتصرف الذي قد يحدثه على مادة الحوار المصاغة. ونستطيع أن نحدد من بواعث السائل جملة من الأهداف تشكل بمعنى ما استراتيجية الحوار.

أ. يمكن أن نختزل مظهرها البارز بالاشارة إلى أن الهدف المقصود بداية هو **الاحاطة** بالحياة الشخصية والعائلية والأدبية والسياسية للمحاوَر (نجيب محفوظ)، وهي إحاطة يريد لها السائل أن تقنع بتجربة ودور وتفرد (وقد يتغيا من ورائها المجيب المحاوَر توجيه اهتمام القارىء المفترض إلى **درجة الاختلاف** التي ينطوي عليها شخصه ..). وبذلك تشكّل التجربة، بوصفها تجربة كيانٍ فردي في مجرى تطوره العام، مُكونا زمنيا في بناء شخصية نجيب محفوظ، مثلما يمثل الدور، بوصفه أيضا موقع مثقف في التحصيل الثقافي العام، مكونا ثقافيا فيها، ولا يبقى إلا أن يكون التفرد، بوصفه إبداع روائيّ، عنوان مكون اعتباري، أي يسمو بالشخصية المشار إليها إلى درجة الاختلاف.

ب. هناك مظهر آخر يتبدى من خلال مقصدية السائل، وأعني به تحويل الحياة الشخصية لنجيب محفوظ إلى سيرة biographie، أي «تجنيسها» بمعطيات التأليف المستقاة مما أشرنا إليه سابقا (التجربة، الدور، التفرد ..). ومن هنا فإن المحكي الحياتي الذي يصيغه نجيب محفوظ، بدافع من الأسئلة التي تُلقى عليه، يرتسم في قالب أدبي مختلف، أو يصبح بعبارة أخرى **نصا**. ودور السائل المحاوِر هذا مرهون بقدرته على تحويل المسار الشخصي إلى «برنامج» حكائي مسرود. وهو بهذا لا ينوب عن نجيب محفوظ في الحكي بل يشخصنه أو يدفعه لأن يكون مشخصنا في نظر القارىء الذي يتوجه إليه.

ج. أما المظهر الثالث فيتعلق بمؤسسة النشر كصناعة، لأن السائل يتوجه إلى نجيب محفوظ وفي ذهنه طريقة مفترضة لتسويق المادة المحكية المستخلصة من مدة الحوار ومادته. والواقع أن المحكي الحياتي يُصاغ، في هذا الاطار، من طرف السائل، وصياغته مشروطة بنفعيته. بل ويمكن القول بأن النفعية المتوخاة هي التي توجه السائل وتضبط إيقاع الحوار بشكل عام، لأن المراد هو تحويل هذا الحوار إلى مونولوج (5).

د. ولا يمكن لهذه النفعية أن تتحقق، من بعض الوجوه، إلا برمزية وسلطة الاسم العلم، لأنه يوقعها بما له من اعتبار في التأثير والاستقطاب، ولأنه صفة لِتميّز لا يتماهى بغيره. يضاف إلى ذلك أن نجيب محفوظ، وهو ركن في الحوار بطبيعة الحال، يحيل شئنا أم أبينا إلى مجموعة من الخصائص والصفات تكونت في نطاق ثقافي محدد وانتجت فيه دلالاتها المتميزة.

وفي جميع الأحوال فالأهداف المرتبطة بالسؤال والتي تمثل استراتيجيته في نفس الوقت كما قلنا سابقا، تتلخص في تقديم سيرة مصاغة مشروطة بنفعية الاسم العلم.

المجيـب / المُحـاوَر

إن المجيب المحاوَر في الصورة الفوتوغرافية التي أشرنا إلى وجودها من قبل يبدو الآن، من خلال ثقافة السائل وصيغة سؤاله وأهدافه منه، في وضع يسمح له بتقديم الأجوبة الممكنة. ثم إن تشغيل الآلة المسجِّلة ـــ بعد السؤال ـــ يبدو الآن أيضا كحافز ممكن لاطلاق عنان الكلام. ولا يمكن النظر إلى حدوث هذا التبادل اللفظي (بين سائل ومجيب ..) إلا من زاوية إغواء المؤسسة التي ترعى ظاهرة أو فكرة الحوار الاستجواب. وقد عبر «رولان بارت» عن شيء من هذا القبيل عندما ذكر بأن «الاستجواب هو جزء من لعبة اجتماعية لا يمكن التنصل منها، أو هو، إذا شئنا أن نعبّر عن ذلك بطريقة جديّة، تضامن من أجل عمل ثقافي (مثقفي) بين الكتاب من جهة ووسائل الاعلام من جهة أخرى» (6). ولو شئنا المماثلة لقلنا إن نجيب محفوظ موجود في هذه اللعبة أكثر من غيره، ولو طرحنا المسألة بصيغة التضامن لقلنا أيضا بأنه قدم خدمة عظمى لوسائل الاعلام المرئية والمكتوبة والمسموعة أيضا، ولكنه، في جميع الأحوال، استفاد من هذه اللعبة من حيث صيّرتْهُ شخصية عمومية.

والحال أن المحكي الحياتي، وهو ما نود الانطلاق منه، هو جزء من هذه الشخصية العمومية، أو هو محاولة لبنائها في سيرورتها الزمنية على ضوء التحول الذي طبعها. بيد أن محاولة البناء هذه تصطبغ عادة بما يصطبغ به كل تفكير أو تذكر بَعْدي. لأن العودة تتم دائما انطلاقا من حافز يبررها (السؤال) ومن شعور بالضرورة (الموافقة على الجواب) ومن استعداد نفسي وشعوري (وجود التواصل) وكذا من قرار واضح له بواعثه المقصدية (أي الهدف). ومعنى هذا أن المحكي الحياتي يصبح بمثابة تكوين أو تأسيس لحياة أخرى عيشت في ظروفها وفق منطق آخر لا علاقة له البتة بمنطق مستحدث في التذكر، بل ويمكن القول مع «ف. بوجون» بأن «المحكي الحياتي لا يشكف مباشرة عما عيش في السابق، بل بما فَضُل منه في الذاكرة اليوم» (7). يضاف إلى هذا أن المحكي الحياتي الذي بلوره نجيب محفوظ عن حياته الماضية جاء محكوما بمساعد (أو مغتصِب) خارجي (السائل) كان، في مختلف أطوار الحوار، بحسب النموذج الذي يوجهه، مؤثرا في صياغته بل وفي عرقلته كذلك. وهو وضع طبيعي لأن أسلوب الحوار يقوم على تبادل لفظي ذي غرض تواصلي، ولا يمكن للسائل المحاوِر أن يُلغي سؤاله أو يمسخه. ثم إن نجيب محفوظ نفسه لا يملك برنامجا محددا للحكي وإلا لا نصرف إلى كتابة السيرة الذاتية ولجاء محكيّه الذاتي بصورة مختلفة تماما.

ولذلك يمكن القول، بناء عليه، إن نجيب محفوظ يبدأ من حيث يبدأ محمد فوزي، فانطلاق السؤال هو تحفيز للجواب. ويشكل الانطلاق بداية تأليف المحكي الحياتي وفق منظور سردي يراعي الخطية والتعاقب، لأن المحكي الحياتي لا يسير إلا في اتجاه واحد يراكمه ويتراكم به، ولا يقاس ذلك في جميع الأحوال إلا بِنَوْعِيّة ومدة العلاقة بين المجيب والسائل، لأنه كلما تواصل اللقاء كلما كانت المادة الحكائية أكثر تهيكلا وكلما صار المحكي الحياتي أكثر نضجا ؛ وبانتهاء الحوار الاستجواب يستقل النص بجميع مكوناته النصية (الشخصية، الأحداث، الزمن، الفضاء، الخطاب .. الخ).

فإذا طرحنا السؤال البدئي : ماذا يقول نجيب محفوظ ؟ وجدنا أنفسنا بإزاء نصّه كمحكي حياتي أمام مجموعات من التيمات (الطفولة، النزهة، السياسة، الحب، العزلة، كرة القدم، الموسيقى، الكتابة، النشر، السّفر، السينما، المسرح، العلم ... الخ) تتوالد وتتشابك في دلالاتها التكوينية وتنسج في نفس الوقت خطابا ذاتيا وحول الذات، الأمر الذي ينتج عنه تبلور ما يمكن تسميته بالتشكيلة الايديولوجية الخاصة. ويهمنا من هذه التشكيلة الايديولوجية أنها تعبّر عن لحظتين : عن الماضي المفترض الذي تطور فيه نجيب محفوظ، وهو ما يتم الحديث عنه بالعودة إلى سياق تاريخي وأطوار حياتية ومواقف فكرية وخصال ذاتية ... وأيضا عن تصور مفترض لهذا الماضي كما ينظر إليه نجيب محفوظ من لحظة الجواب عن السؤال المطروح عليه.

ومن المفارقات الواضحة أن هذا التصور لا يستقل بأي حال عن المسافة الزمنية والتحول الحياتي والتباعد الشعوري والنفسي. ولهذا يمكن القول بأن التشكيلة الايديولوجية هي القاعدة الأساسية لتمظهر المحكي الحياتي، بل ولا يتأسس هذا كخطاب تواصلي مفهوم ومُبْنِين إلا في تشارك معها. نريد القول، بكلام آخر، إن نجيب محفوظ عندما يفكر في ماضيه الحياتي فهو لا يفعل ذلك إلا بناء على تصور متأخر يفرضه عليه منطق حاضره الانساني بجميع أبعاده الحياتية أيضا. فلا تستقل الطفولة، على هذا الأساس، عن واقع الشيخوخة، كما لا تستقل باقي التيمات الأخرى عن الأثر الذي يفرضه حضورها لحظة التذكر زمنا ومكانا.

فمقول نجيب محفوظ على ضوء محكيه الحياتي هو بهذا التصور تيمات متواترة تتناغم ضمن نسق إيديولوجي يؤطرها ويفرض عليها نظاما حكائيا لا تكون العودة فيه إلى الماضي، كمرجع، إلّا من زاوية حضور هذا الماضي، كتصور ذهني، في الحاضر. ودون أن ننسى بطبيعة الحال أن تمظهر المحكي الحياتي برمته مرهون بطبيعة النموذج الذي يفرضه السائل على المجيب (المحاوِر على المحاوَر)، وكأن نجيب محفوظ لا يستطيع أن يبلور محكيه الحياتي إلا باتفاق ضمني مع محمد فوزي.

ويمكن، في سبيل حصر مستويات، هذا المقول، الاشارة إلى ثلاثة جوانب :

آ. الجانب النفسي، وهو الذي يقصده محفوظ بحديثه عن العزلة التي تربى فيها في كنف الأسرة، بالاضافة إلى الوحدة التي عاناها في مرحلة الطفولة. وأهمية هذا الجانب في تبلور محكيه الحياتي أنه كان — حسبما يقول — في أصل تدربه على التخيّل وبالتالي في اكتشافه للأدب بمحض الصدفة. ويمكن اعتبار هذا الجانب بمثابة مكون شعوري في تجربته الحياتية.

ب. الجانب الشخصي، وهو المقصود بحديث نجيب محفوظ عن بعض الهوايات، كَوَلَعِه بكرة القدم وتعلقه بالتنزه وزيارة المتاحف ... الخ وتكمن رجاحة هذا الجانب في تأثر نجيب محفوظ بالرواية التاريخية وتفرغه، فيما بعد، للكتابة فيها. (الاحالة هنا على : كفاح طيبة، رادوبيس .. الخ)، وهذا هو المكون العاطفي.

ج. الجانب الفكري، وهو يظهر من خلال حديث نجيب محفوظ عن الكتابة والنشر والموسيقى والسينما والمسرح ... في حياته العامة كسيرورة تعلّم وكسيرورة إنجاز كذلك. وفي هذا الجانب بالذات يبلغ المحكي الحياتي درجة قصوى من التدليل على اكتمال الشخصية وحضورها. ويتوجب أن نسمي هذا الجانب بمكون الانجاز أو الجدارة.

فالمحكي الحياتي من هذه الوجهة أيضا هو حاصل المكون الشعوري في تعالقه مع المكونيْن العاطفي والانجازي، وهو ما يجعلنا نستخلص بأن كلية المحكي الحياتي، أخذا بعين النظر، جميع المراحل، التي تدرجنا في بحثها، تقوم على ركيزتين :

- التيمات كتشكيلة إيديولوجية خاصة، وهي تبرز فيها كتحقيب
- المكونات كعناصر خطابية وهي تظهر فيها كمراحل.

توسطات

لقد أنجز المحكي الحياتي بفضل النموذج الذي اصطنعه السائل في الحوار وأداره به. ومن المهم، في رأيي، أن نتساءل : كيف تحقق ذلك ؟ وهو ما سيقودنا إلى تحليل أربع علاقات أساسية لا غنى عنها في سبيل صياغة البنية (أي تحويل الكلام إلى خطاب) وتوظيف فعل التواصل.

العلاقة بين السائل والمجيب

بيّنا من قبل أن انطلاق المحكي الحياتي يخضع جوهريا لسؤال السائل، ولكننا لم نوضح طبيعة العلاقة التي تربط بين السائل والمجيب والتي تقوم مقام التسوية الضمنية بين الاثنين لكي يتحقق الحوار. فلكي يكون السؤال وجيها يجب أن يكون السائل جاهلا، وبالمثل فلكي يكون الجواب بليغا يجب أن يكون المجيب عالما. ولذلك فالتقابل بين الجهل والمعرفة هو علامة على التواطؤ المفروض لتحقيق التواصل المنشود مع القارىء المفترض. وحين نتكلم عن جهل السائل فنحن نتكلم في الواقع عن تطلعه إلى المعرفة، أما حين نقف على علم المجيب فنحن نكوّن صورة عن معرفته بالمحكي الذي يعرضه عن حياته. والحال أن هناك رتبةً ثقافية هي التي توجه الحوار وتسمح بتواصله، مثلما تُرَاكِمُ المحكي وتهيكل مادته.

العلاقة بين السؤال والجواب

ليس السائل ذاتا أو نموذجا فقط، ولكنه أسلوب أو صيغة كذلك، أي أنه يملك مفتاح المعرفة ويتوصل إليها باستعمال سِجِلّ معين لاستخراجها. كما أن المجيب ليس اسما علما أو تاريخ أناه فقط، ولكنه جواب أو مادة، وهو في نفس الآن موضوع المعرفة وذاتها وتاريخها. وعلى ضوء هذا يمكن الاشارة إلى ثلاثة مقومات أساسية على الأقل لا يُنجز أسلوب السائل بدونها.

- الاستفهام وهو ينطلق من أداة نحوية
- التحفيز، وهو يتعلق بالتركيب
- الاثارة وهو يرتبط بالموضوع

ويترتب على ذلك أن الجواب نفسه، بما أنه شَرْطِيٌّ، يتقاطب مع هذه المقومات مُشكّلا بذلك أركانها، وأعني :

- التأكيد، من خلال الاعلام بواقعة أو المصادقة عليها أو تبرير وجودها ... الخ
- التبليغ، بتنظيم المادة الحكائية فيما يسميه (جاكبسون) بفعل التواصل اللفظي (8).
- الكشف، من خلال تكثيف المعرفة بالمجهول.

العلاقة بين المجيب والقارىء

ينتقل المحكي الحياتي بوجود هذه العلاقة غير المباشرة (نجيب محفوظ وقارىء مفترض) إلى مجال التواصل اللفظي من خلال العوامل المكونة له (أي المرسل، الرسالة، المرسل إليه، السياق، السنن ... الخ)، ولكنها تحتاج، في جميع الأحوال، إلى عامل مساعد (السائل) يحققها بوسائله الخاصة (تحويل المحكي الحياتي الشفويْ إلى نص مكتوب ..). على أنه، مع وجود هذا المساعد، لا يمكن القفز عن وجود مقصدية واضحة ينطلق منها المجيب لتمرير خطاب الذات الحاكية (الرسالة)، وبانعدامها يصبح دور المساعد ملغيا، ولكن خطاب الذات الحاكية يصبح بدوره مهددا. فالتعالق الحاصل بين الرسالة والعامل المساعد هو من إحدى مكونات تحول المحكي الحياتي إلى نص مقروء بما يحتوي عليه من وظيفة مرجعية ثابتة.

العلاقة بين السائل والكتابة

إن المحكي الحياتي في هذا المستوى من العلاقة يستقل بصورة أساسية عن نجيب محفوظ كذات حاكية، أو هو بالأحرى نصُّه بعد أن خضع للتنميط والكتابة بوصفها نظاما بيانيا لعلامات اللغة بالمعنى الضيق (9). وتتم هذه العملية أساسا اعتمادا على ثلاث قواعد متداخلة.

- السائل، وهو، كما بينا في السابق، أداة توسط، وينتقل على هذا الصعيد من كونه يَسْتَقْبِلُ النص إلى باعث له بعد كتابته.
- النموذج، وهو حاصل أسئلته و «حفرياته»، ولكنه يحمل أيضا سمات تفاوض بين الطلب والعرض، والمحكي الاتوبيوغرافي إجمالا هو نتاج لهذه العملية.
- الكتابة، وهو المستوى الذي يحقق مقروئية النص وفعل التواصل في آن، وبه ينتقل الحوار، كما قدمنا، إلى مونولوج أيضا.

الصّيغـة

لقد طرح السائل أربعين سؤالا، وأجاب المجيب بما يماثلها تقريبا. وليس العد هنا إلا من باب تقريب حصيلة عمليته التبادل اللفظي بين ذاتين تمارسان، في تقابل، وظيفتين مختلفتين (السؤال والجواب / النموذج والخطاب / الحكي والكتابة / التحفيز والتبليغ ... الخ).

ويمكن القول بأن السائل أحاط (نظريا على الأقل) بمختلف الجوانب المتعلقة بشخصية نجيب محفوظ. وفي الجدول التالي ما يوضح ذلك :

أسئلة	عائلي	سياسي	عاطفي	نفسي	رياضي	فني	أدبي	فكري	شخصي	أخلاقي	ميتافيزي	مالي
عدد	3	13	1	1	1	3	9	1	7	2	1	1

وقد استبدّ السؤال السياسي بالغلبة (13 في المجموع) متبوعا بالأدبي (9 في المجموع) فالشخصي (7 في المجموع) فالفني (3 في المجموع) فالأخلاقي (2 في المجموع) ... ويكشف هذا التدرج، بصورة واضح، بأن النموذج الذي وضعه السائل لاستخلاص مادة المحكي الحياتي تأثر، على وجه التقدير، بعوامل مساعدة تعود إلى أربعة مصادر.

1. إن التكوين الثقافي للسائل، كما بينا في الفقرات الأولى من هذا البحث، يؤثر في صياغة السؤال ويطبعه ويوجّهه. وفي جميع الأحوال فهو يستمد محصوله العام من مناخ الوضع الثقافي الذي يحيط به. فليس من المستبعد أن يكون التأثير السياسي، كعامل يتحكم فيه، من مبررات اقتراح ما يقرر وجوده في السؤال المطروح، دون أن نستبعد أيضا وجود قصد سياسي، معلن أو مضمر، يعين هذا الوجود. فمسألة الوعي الذاتي بأهمية جانب على آخر قد تكون ذات أثر نافذ في إدارة الحوار على الوجه الذي يتكون منه النموذج سلفا.

2. الظروف المحيطة بنجيب بالذات، كما أذاعها هو أو كما افترضها الاعلام الثقافي لوجوده، وهي كثيرة، على أن الذي يهمنا منها : التباس تجربته السياسية قديما وحديثا. فقد اشتهر بمشايعته للوفد وانحاز ليساره في فترة، وهو من المعجبين بثورة 1919، وناصر التجربة الناصرية مع ما أخذه عليها من تغييب للديمقراطية، ثم والى السادات وانتصر لفكرة سلامه مع اسرائيل ... الخ، ولكنه، في هذا كله، حافظ على «استقلاليته» أو لم يندمج في بنية تسمي مساره السياسي. فلماذا لا تكون أسئلة النموذج صادرة عن التباس مفترض يُراد منه توضيحه ؟

3. كما قد يرجع الأمر أيضا لمكون التجربة النقدية التي واكبت إبداعه، وبصورة خاصة بضرب من النقد أراد باستمرار، سواء استمد مرجعيته من واقعيات مكشوفة ومؤسسة أم لا، أن يعكس الواقع، بكل محمولاته، في رواياته وقصصه، فطابق بين بنية النص وجدل الحياة. والحال أن مَنْ يقرأ معظم ما كُتب عن نجيب محفوظ يجده مشبعا بهذا الهم أو متورطا فيه.

إن طغيان السؤال السياسي مؤشر، ولكنه لا يستغرق المحكي الحياتي كلّه، لأن النموذج شامل وعناصره متكاملة. وتعني هذه الشمولية على وجه الخصوص أن مختلف الجوانب المتعلقة بشخصية نجيب محفوظ لا تستقل بذاتها، كما يعني التكامل أنها تؤلف مجموعة سيرورة تترابط فيها الأوضاع والحالات والمواقف المحكية.

ولكن بأية صيغة طرح السؤال ؟ أو كيف أمكن للنموذج أن ينصاغ نحويا ؟

من هنا أتصور أن الموضوع ينتقل، في هذه النقطة، إلى جانب يتعلق بالأداة تحديدا، ومع أنه يحتاج إلى دراسة مفصلة، إلا أنه يكفي أن نشير، فيما يعنينا، إلى وجود بعض الأدوات النحوية التي تشكل، بهذا الوجود، علامات استفهامية تؤدي غرضا قائما بذاته، أي طلب المعرفة على وجه الكشف والتعريف. بل إن السؤال نفسَهُ، بالمعنى الحصري، هو تركيب قبلي لما يُراد الوقوف عليه بالمعنى العام. أضف إلى ذلك أن النموذج، كنظام من الأسئلة المترادفة، بما أنه ينبني على موضوعة الجهل لا يُنجز كفايته إلا إذا فكّك موضوعة العلم. والسائل، في هذه الحالة، لا يركّب السؤال نحويا بأدوات معينة فقط بل ويحدد معناه بطلبه. وقد استعمل لهذا الغرض جهازا استفهاميا يمكن رصد بعض أدواته من خلال

الجدول التالي :

أداة الاستفهام	هل	ماذا	ما	كيف	الهمزة	مَنْ	المجموع
عدد	31	13	8	4	2	1	59
الترتيب	1	2	3	4	5	6	—

وبصرف النظر عن طبيعة كل أداة استفهام على حدة، يمكن القول بأن نزوع السائل نحو التحقيق هو المكون الرئيسي لطلبه وللجواب الذي يراهن عليه في آن. ولا يستطيع مجيبه (محاوِرُه) إلا أن يتقيّد به كإطار، لأن الجواب مرهون بالسؤال.

إحالات

1. جابر عصفور : نقاد نجيب محفوظ. انظر : نجيب محفوظ إبداع نصف قرن. إعداد وتقديم غالي شكري. دار الشروق 1989 ص. 231
2. انظر : — Seuils. G. Genette ed du Seuil 1987, pp. 316, 31$
3. انظر : — Je est un autre. Ph. Le jeune, ed du Seuil 1980 p. 278
4. انظر : نجيب محفوظ، زعيم الحرافيش. دار الجيل 1989 (بيروت) ص 47 وما بعدها.
5. انظر : — Je est un autre Op. cit p. 300
6. انظر : — Seuils, Op. cit. pp. 331, 332
7. انظر : — Je est un autre, Op. cit. p. 285
8. انظر : — Essais de linguistique générale. T. 1 p. 213 Traduit et préfacé par N. RUWEL, ed. Minuit 1963
9. انظر : — Diccionnaire en cyclopédique des sciences du langage. T. TODOROV. O. DUCROT, Seuil 1973. p. 249

وانظر أيضا :

— الرجل والقمة، بحوث ودراسات، اختيار فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1989.

— Poètique (Revue) n° 69 Février 1987

مائدة مستديرة

ورقة تقديم:
نجيب محفوظ والرواية العربية

محمد برادة

أكثر من سبب وملمح يجعل من نجيب محفوظ مميزا في سماء الرواية العربية، وملتقى لأسئلتها الأساسية، ومرصدا لبعض منجزاتها الفنية والدلالية. نذكر بالخصوص :

آ. الانتاج المنتظم، المتنوع، والمؤثر في فئة واسعة من متلقي الابداع العربي. ففضلا عن الرواية، كتب نجيب محفوظ القصة القصيرة وعددا لابأس به من سيناريوهات الأفلام السينمائية. ومن حيث الكم، لا يوجد كاتب عربي آخر أنتج أكثر مما أنتجة محفوظ من الروايات (25 رواية).

ب . تنويع الأشكال وطرائق الكتابة : يبدو نجيب محفوظ في مسيرته الطويلة، وكأنه ينجز لحسابه الخاص تجربة روائية تزاوج بين تدعيم بعض التقنيات وبين استكشاف أخرى. ومن حيث لا يمكن أن نصفه ضمن اتجاه واحد في مجال التركيب الفني. إن انفتاحه على التجديدات المتصلة بالكتابة الروائية، سواء في الآداب العالمية أو لدى الأجيال العربية المعاصرة، أضفى على رواياته صفة الحضور والراهنية بالرغم من الفروق الجوهرية التي جسدتها كتابات روائية عربية لدى جيل السبعينات والثمانينات.

ج . شمولية الموضوعات والتيمات التي يستوحيها نجيب محفوظ : إن غزارة إنتاجه ترجع، بالاضافة إلى علاقته الوطيدة بالكتابة كوسيلة للتعبير عن نفسه، إلى إصغائه المستمر لاحداث المجتمع ومشاغله وأسئلته. ذلك أن التخييل الروائي والقصصي عند محفوظ يستند إلى ما تفرزه الساحة المجتمعية من صراعات، ولغات وعلامات، وتمزقات .. وهذا ما يجعل رواياته صدى لتساؤلات الرأي العام وتبدلاته، بالاضافة إلى ما اختزنه محفوظ من اهتمام بأسرار الوجود وطموح إلى تحقيق توازنات بين الجسد والروح والعقل في أفق الفكر التنويري العربي الذي أثر في تكوينه خلال الثلاثينات من هذا القرن. هكذا، فإن رواياته تشتمل على لحظات أساسية من حياة المجتمع المصري طوال الخمسين سنة الماضية، ماثلة في أردية تخييلية متنوعة، تكشف بقدر ما تخفي، وتخفي بقدر ما تكشف، سمات وعلامات ورموزا وشخوصا ذات مرجعية سياسية أو اجتماعية أو تاريخية أو أسطورية.

وعندما تنظم ندوة بعنوان «نجيب محفوظ» و «الرواية العربية»، فإن ما يلفت نظر المتأمل في مسيرة محفوظ وعطاءاته، هو تحديد العلاقة بينه وبين الرواية العربية، لأنها علاقة تحتاج إلى تدقيق طبيعتها وسماتها. فإذا كان محفوظ قد تابع التشييد على أرض معبدة بعض الشيء، فإن بنيانه يظل فاردا جناحيه، مولدا للأسئلة، ومستفزا للتفكير وإعادة التحليل، يطالعنا سواء عند التأريخ للرواية العربية أو عند محاولة استشراف مستقبلها، لأن التحقق النصي ـــ مهما اختلفنا حول قيمته ـــ هو المنطلق المسعف على التحليل والتنظير واستيلاد ما يمكن بعد، في مخيلة الروائيين وفي رحم الواقع المتعدد، المتناسل.

ما هي إذن، بعض الانجازات التي حققتها نصوص نجيب محفوظ الروائية، والتي يمكن أن نعتبرها فاعلة في أعماق حقل الرواية العربية ؟ إن طبيعة «المائدة المستديرة» تقتضي أن نتحرر قليلا من مقتضيات التحليل النقدي الأكاديمي الحريص على توضيح منهجية القراءة ومصطلحاتها، وعلى تقديم

أجوبة لأسئلة تخص الكتابة النقدية وإشكالياتها ومدى ملاءمة الميتا ـــ لغة للخلفية الابستمولوجية التي تمتح منها .. نريد أن نتخفف قليلا من ذلك، لنبرز بعض السمات المميزة لروايات نجيب محفوظ، ولنناقش مكوناتها وأهميتها داخل سجل المنجزات الروائية العربية والعالمية. وعلى هذه الشاكلة، وبالرغم من استناد كل متدخل إلى تصور نقدي معين وخلفية إبستمولوجية معينة، فإن ما سيظل في واجهة المناقشة هو إنتاج محفوظ الروائي، لا قيمة الكتابة النقدية المستوحية لنصوص نجيب محفوظ. وبطبيعة الحال، فإن المناقشة في هذه المائدة المستديرة تأخذ بالاعتبار مجموعة من التحليلات والأطروحات التي أنجزت حول روايات محفوظ، لكننا نطمح أكثر إلى تحقيق نوع من القراءة التحيينية لاعمال روائينا الكبير، والتي تحاول أن تتحاور مع منجزاته لندمجها ضمن سيرورة الرواية العربية وضمن أسئلتها وتطلعاتها.

من هذا المنظور، نطرح ثلاثة عناصر بارزة في تجربة محفوظ الروائية، لها امتدادات في الكتابات الروائية بصفة عامة. وليس الغرض الأساسي هو تقييم إنتاج نجيب محفوظ، ولكن الانطلاق منه لبلورة تصورات وإشكاليات تشمل أسئلة الرواية العربية التي يعتبر نجيب محفوظ لبنة مركزية في صرحها المتنامي.

1. نجيب محفوظ والواقعية :

في جل الدراسات التي كتبت عن روايات محفوظ، وأيضا في الأحاديث والاستجوابات التي أدلى بها، يرجع النزوع إلى قرن رواياته بالواقعية. وهذا التوصيف يعج بالالتباسات والتدخلات فضلا عن أنه يفضي إلى الوقوع في أحكام تعميمية تؤول إلى تغييب النص وفرض شروط مسبقة للقراءة تحد من إمكانات الاكتشاف وإعادة التأويل. وإذا كانت هذه سلبية تطبع جميع القراءات المتقيدة ب «حدود» المدارس الأدبية وحمولاتها الاستتيقية، فإن تطور مناهج التأريخ الأدبي تقتضي التحرر من قيود مثل هذه القراءات الاختزالية. من تم يحق للناظر إلى إنتاج محفوظ الروائي في مجموعه، أن يسجل تعدد «الواقعيات» عنده وأيضا تعدد الواقع الذي يستوحيه أو يحاوره وتعدد طرائق التخييل التي تنتج واقعها المتفرد، الوحيد في ملموسيته داخل النص الروائي.

هل يكفي، إذن، أن نميز بين «واقعية تاريخية» وأخرى «طبيعية» وثالثة «وجودية» أو «رمزية»، ورابعة «صوفية» أو «عبثية» إلى آخر التفريعات السهلة التي تتداولها بعض الكتابات ؟ أم أن الأمر يتطلب ـــ ليس فقط بالنسبة لنجيب محفوظ ـــ إعادة الاعتبار للتحليل النقدي المتخلص من التعميم والفروق المصطنعة والأحكام الجاهزة ؟

إن السؤال هنا يلامس بقوة مسألة مفهوم الأدب في الحقل الثقافي العربي ويمس ذلك الالتباس والخلط المقترنين بمفهوم «الواقع» وسلطته الكاسحة التي كثيرا ما تطمس الجهد التخييلي للكاتب، وتؤول إلى إلحاق النص الروائي ب «نص عام» يشخص الايديولوجيا السائدة ويستنسخها، وكأن «الواقع» واحد، قابل لأن يشخص أو يؤول بطريقة أحادية، «موضوعية»، تزيدنا فهما بمجتمعنا وتاريخنا وذواتنا ...

في المقابل، نجد أن إعادة الاعتبار لـ «الجهد التخييلي» يخرج النقد من مأزق الجري وراء مطابقة النص الأدبي بـ «واقع» قائم، عبر «واقعية» مضمونة نتائج وصفتها الفنية. وعندما نقول التخييل، فإننا لا نقصد إلى تثبيت ثنائية أخرى، ولكن المقصود هو أن نأخذ بالاعتبار جميع العناصر المكونة للنص الأدبي، وفي طليعتها التخييل الذي يميز كل إنتاج فني ويسمح له بالوجود. وهذا لا يفترض نفيا أو إعداما للواقع، بل يميل إلى اعتماد التعالق الجدلي بينهما : «الواقع يكتمل داخل التخييل مثلما أن التخييل يكتمل داخل الواقع» (جان بسيير).

على ضوء هذه الملاحظة، يحق التساؤل : هل الأمر يتعلق بواقعية نجيب محفوظ أم بواقعيات ؟ وكيف نحدد عناصرها البنائية والفضائية واللغوية ومعاييرها الخلاقية والايديولوجية ؟ ما هي المسافة القائمة بين «واقع مشخص في رواياته، وبين عالم تخييلي ممتلىء بعلامته ورموزه وتصوراته الاجتماعية والتاريخية والأسطورية ؟ هل واقعية/ واقعيات نجيب محفوظ تتيح لنصوصه أن تتعدى سياقاتها لتقدم للقراءات الراهنة إمكانات لاعادة فهم «واقع» ماض وإدماجه في صيرورة الواقع الحاضر ؟ أم أنها مجرد استنساخ وإعادة إنتاج ــ على مستوى المتخيل ــ لما كان سائدا وحاجبا للوعي الممكن وللعوالم الممكنة ؟

2. مستويات اللغة في روايات نجيب محفوظ :

إذا كان الاهتمام قد انصب، أساسا، على واقعية نجيب محفوظ وموضوعات رواياته، فإن الكتابة واللغة لم تحظيا بنفس الاهتمام والتحليل بالرغم من الأهمية التي تحتلها اللغة في بناء أعمال محفوظ. فقد مرت بمراحل على مستوى تركيب الجملة واختيار الكلمات وتطويعها للمجالات المتعددة التي ارتادها الكاتب. كما أن معجمها يتراوح بين الكلمات العارية المحاكية للدقة العلمية، وبين الكلمات المتدثرة بغلائل الشعر وتهويمات الصوفية. ومع ذلك، وعلى امتداد رواياته الكثيرة، تطلعنا ثوابت في لغة نجيب محفوظ تتناغم مع مكونات أسلوبه .. وهذا ما يبرر التساؤل عن وضعية هذه اللغة داخل إطار رواياته : هل تساير تحولاته الشكلية والبنائية ونزوعه، في بعض الأعمال إلى تعديد منظورات السرد والأصوات والرؤيات ؟ وهل بالامكان الحديث عن مستويات لغوية في نصوصه ؟ وكيف نحددها ؟

3. نجيب محفوظ وشكل الرواية :

يلفت نظر المتأمل في روايات نجيب محفوظ الخمس وثلاثين، ذلك التنوع في الشكل، وذلك الحرص على تحقيق التوازن بين استثمار الشكل المتبلور، وبين التجريب بحثا عن صيغة أخرى. وعندما نقول الأشكال، فإننا نقصد أساسا بالنسبة لنجيب محفوظ نفسه، لا قياسا إلى الشكل الروائي بصفة عامة. هكذا يمكن أن نورد عناوين روايات كانت بمثابة محطات شكلية في مسيرته الروائية : فبعد الثلاثية، تأتي «**أولاد حارتنا**» ثم «**اللص والكلاب**» لتصبحا تنويعا في أشكاله : ثم **ثرثرة فوق النيل وميرامار**، ثم **المرايا وأفراح القبة** و **ليالي ألف ليلة** و **رحلة ابن فطومة** و **حديث الصباح والمساء**. وفي كل واحدة من هذه الروايات نجد نزوعا إلى الابتعاد عن البناء الكلاسيكي المألوف في رواياته الأولى وتطعيما لطرائق السرد والخطاب الروائي من خلال الحوار الداخلي، والحكي الحر المباشر، والسرد غير المباشر، والمونطاج، وتنسيب الشخصيات و «**بطولتها**»، واستثمار اللغة الجارية على ألسنة الرأي العام، وتقنية الرواية داخل الرواية ... إلى جانب ذلك، أسهم نجيب محفوظ، في سياق اهتمام عربي عام بتأصيل الشكل الروائي واستيحاء التراث السردي العربي، في بلورة ملامح كتابة روائية تمتح تخييلها من تخييل سابق، وتستمزج متخيلا موروثا بآخر معاصر، على نحو ما نجد في روايته **ليالي ألف ليلة** و **ابن فطومة**.

كيف، إذن، نقيم هذا التعدد في الأشكال عند نجيب محفوظ ؟ هل أتاح له الانطلاق من شرنقة تصوراته الأولى عن الرواية وتكسير بعض الثوابت التيماتية التي لازمته ؟ وهل سمح له بمواكبة التعقيدات التي أفرزتها التبدلات والصراعات الاجتماعية ؟

هذه بعض الملامح والعناصر التي تستأثر بالاهتمام لدى المتأمل في مسيرة نجيب محفوظ الروائية وفي عطاءاتها. وهي عناصر تحتفظ بحيويتها ومشكلاتها لدى جميع الروائيين العرب على اختلاف طرائقهم

الفنية وهمومهم الاجتماعية والوجودية. ولكن الحديث عن هذه العناصر المتصلة بالتركيب الفني والتوجه الاستتيقي لا يكفي بطبيعة الحال، لتجلية جوهر التجربة الروائية المحفوظية .. ذلك أن غناها يعود — إلى جانب عناصر أخرى — إلى تلك العلاقة الروائية القائمة بين نجيب محفوظ وبين فضاءات رواياته وأسئلتها : لاينفك عن ملاحقة تيمات وسواسية تشغله فيعيد تجسيدها وتخييلها من زوايا متباينة على شاكلة الرسام الذي يلاحق الأشكال والاحجام عبر ترسيمات متلاحقة، متناسلة، ليقتنص مجموع الظلال، ومساقط الضوء، وانحناءات الخطوط : هكذا تتزيا القاهرة بأكثر من زي، وتنتصب الحارة مكتظة بحمولات عائلية وسماوية وأسطورية، وتتراءى الشخوص متعارضة، متجابهة، مصلوبة على هواجس قلقها ...

ألا تعني تجربة نجيب محفوظ، وبالملموس، أن أجوبة الفلسفة والايديولوجيا والعلم — مهما متح منها الروائي — تظل باستمرار غير كافية لفهم أواليات العلائق والحياة داخل المجتمع وفسيفسائه الأخلاقية والبشرية.. بينما تمتلك الرواية أن توحي لنا بوهم القدرة على تجسيد المشتت، المضيع، الهارب عبر التفاصيل وفي ثنايا الذاكرة ؟

محمد برادة
1990.2.17

جبرا ابراهيم جبرا

شكرا للأستاذ برادة على هذا العرض المركز والشامل والذي يتضمن تفاصيل مهمة جدا، ويدل لذلك على أهمية نجيب محفوظ في حضارتنا العربية المعاصرة. ومن جوانب هذه الأهمية لدى كاتبنا الكبير أنه استطاع أن يوسع رقعة الرواية العربية بشكل مذهل، في زمن كانت الرواية بالعالم العربي هي أقل الأشكال. إثارة لاهتمام الكتاب. فقد استطاع مع بعض الكتاب الذين كتبوا في مصر أو خارجها أن يجعل من الرواية الفنَّ الأول في مجال القول العربي المعاصر. وقد أحببت نجيب محفوظ منذ أن قرأته وأنا صغير جدا، في أواخر الثلاثينات (ومعذرة لأن كلمتي ستكون شخصية). ولفت نظري منذ ذلك الوقت، فقرأت له سنة 1939 في مجلة «الرواية» التي كان يصدرها أحمد حسن الزيات، وكان هو في بدايته. ولذلك يهمني دائما كلما قرأت نجيب محفوظ أن أرى تصاعدا في فنه.

غير أنني ـــ وهذا سيكون موضوع مداخلتي ـــ لن أتحدث عن النواحي التي أعجبت بها. وإنما سأتحدث عن ناحية أو ناحيتين أذهلتاني في أدب نجيب محفوظ. عندما رأيته يسقط في فنه، أنت عندما تحب انسانا تريدان تراه دائما هو الأول وهو الذي يؤكد على أن عاطفتك في مكانها، فعندما تراه يهبط قليلا عن المستوى الذي تريده له. فأنت تتألم وأنا تألمت على الأقل مرتين، وعنهما سأتحدث الآن..

فقد قلت إنه محزن حقا أن نرى الكاتب الكبير يرضى عن فنه عندما يسقط فنه ولا يمنع نشره ـــ كيف يتأتى للكاتب أن يتصور أن سمعته ستحمي أي عمل ينتجه .. بدلا من أن يحمي هو سمعته من أي إنتاج ضعيف قد يصدر عنه، لضرورة معاشية أو لتهاون فكري. نحن نعلم أن الروائي الكبير قد يكتب صفحات واهنة تتخلل العمل الجيد الواحد، وهذا شيء معروف ؛ فالجودة أحيانا تضطرب فتكون هناك صفحات واهنة في العمل الجيد الواحد، فالالهام قد يخذل المؤلف في مواضع غير أنه برفعه البقية على صعيد من القوة والتوتر ينسينا انحدارنا في المواضيع الهابطة. وبذلك يبقى العمل كبيراً ومهما رغم الهنات التي تتخلله، لكن عندما يرى الكاتب أن عمله الذي انتهى منه ليس من مستوى الأعمال السابقة يجب عليه أن يمنع نشره. أقول هذا لأنه في أوائل الستينات، دهشت جدا عندما أصدر نجيب محفوظ رواية «السمان والخريف» وذلك بعد أن أتحفنا بالثلاثية وهي عمل روائي كبير بأية لغة نظرت إليه. وقبلها كان قد نشر رواية «زقاق المدق» وهذه رواية اعتبرها أنا بشكل ما الرحم التي انطلقت منها رواياته الأخرى ؛ فكثير من الشخصيات في زقاق المدق هي الشخصيات الأم التي اتخذت أشكالا متباينة في روايات لاحقة، فبعد هذه الأعمال الرائعة، دهشت لهذا الروائي البارع الطويل النفس الشديد الملاحظة البالغ الحرص على الاستدلال الذهني .. وقد نشر «اللص والكلاب»، وهذه الرواية أيضا أعتقد بأنها من أهم الروايات العربية، وإذا به نشر «السمان والخريف»،

وإذا بي أجدها رواية ضعيفة الرؤية، ضعيفة التشخيص ضعيفة التركيب ؛ وهذا الصباح، استمعنا إلى حديث ممتع جدا للأستاذ خيري منصور وجدت فيه تبريراً لهذه الرواية، وليس دفاعا عنها، جاء التبرير من الوضع السياسي الذي أراد نجيب محفوظ أن يعبر عنه لأنه وفدي ولأن البطل الوفدي قد لاق ... كذا وكذا ... ولكن هذا لا علاقة له بالعمل الفني .. أنظر إلى هذا العمل بعد مائة سنة وابحث عن كل هذه الاضطرابات التي تحيط بالعمل السياسي، ماذا تجد في الرواية، شخصا ضعيفا وتركيبا ضعيفا وتحولات غير مبررة حتى اليأس الذي فيها غير مقنع، الرواية ضعيفة جدا بالنسبة لهذا الروائي الكبير وأن أضع العمل الفني العربي عادة في سياق الأعمال الفنية العربية قاطبة. أي عندما أدرس روايات نجيب محفوظ يعجبني أن أدرس الروايات العربية الأخرى التي تصدر ربما في المغرب أو في العراق أو في فلسطين أو في أي بلد عربي آخر، وأرى التوازنات التي تتحقق أو لا تتحقق في الفن الروائي.

الغريب في تلك السنة ــ سنة 62 تاريخ صدور «السمان والخريف»، والتي يجب أن أقول إن لها عنوانا جميلاً جدا، لم يحقق في نظري المحتوى المطلوب منه سررت لما قرأت رواية أخرى لكاتب شاب يومئذ لم يكن بالكاد يعرفه أحد رسمه غسان كنفاني، كان قد نشر مجموعة من القصص القصيرة بعنوان «موت في سرير رقم 12» سنة 1961 وفي 1962 ألحقها برواية قصيرة في 110 صفحات بعنوان «رجال في الشمس»، والحقيقة أنا ذهلت، قرأت النصين في نفس الوقت، فشعرت عندها أن ميزان الرواية العربية إذا اضطرب بغلطة فنية من كاتب كبير، عاد فاستوى على يد شاب لم يكن اسمه قد لمع بعد. هذا الشاب يجعل فنه يتحرك على مستويات عدة، مستويات الحدث والرمز والشخصية والفكرة، على نحو شعرت أنه سيدفع كل روائي عربي آخر إلى مواجهة فنه بالمزيد من الحذر والتعمق والذكاء. منذ ذلك الحين. وبعد ذلك بالأحرى كتب نجيب محفوظ روايات عديدة تتفاوت طموحا وقيمة غير أن بعضها، مثل «أولاد حارتنا» و «ثرثرة فوق النيل» و «ميرامار» وروايات كثيرة أخرى بقيت تؤكد على أن نجيب محفوظ ما زال في القمة، في مضمار لا يحسن اقتحامه الا قلة ضئيلة من الكتاب العرب، وإن قبضته قد ترتخي أحيانا غير أنه يعود فيبرهن على قوتها.

وقد قلت عندما صدرت «ثرثرة فوق النيل» سنة 1966 أنها من أهم رواياتنا المعاصرة. وكتبت عنها باللغة الأنجليزية، وحاضرت باكسفورد وكمبردج وجامعة لندن عن هذه الرواية بالذات وعن روايات أخرى ولكن كان تأكيدي على «ثرثرة فوق النيل» وقلت إنها من أهم رواياتنا المعاصرة، ومازلت اعتبرها إحدى ثماني أو وتسع روايات هي من أجد ما كتبه الروائيون خلال العشرين سنة الأخيرة في العالم العربي.

ولكن نجيب محفوظ عاد وأصابني بخيبة كبيرة مرة أخرى في إحدى رواياته اللاحقة وهي رواية «الحب تحت المطر» التي صدرت سنة 1973، ويخيل إلي أن هذه الرواية كتبت قبل حرب اكتوبر لكنها صدرت في نفس الوقت. قرأتها وذهلت، كيف يمكن لهذه الرواية أن يخطها قلم متمرس مثل قلم نجيب محفوظ، والمشكل مع نجيب محفوظ كاتبنا الحبيب، انه يكتب السيناريو. لابأس، لكن السيناريست هنا هرب بالروائي، السيناريست هو الذي برز والروائي هو الذي ضاع. لكن «الحب تحت المطر» ــ ولا أعرف إن كان منكم من قرأها حتى ولو اعتبرناها سيناريو فيلم ــ وهو لم يعتبرها سيناريو .. بل اعتبرها رواية ــ (عنوانها جميل، وعناوين نجيب محفوظ دائما جميلة مما يجعل القرئ يتوقع مالا يتحقق في النص، وبذلك تكون الخيبة أكبر .. فحتى لو اعتبرنا «الحب تحت المطر»

سيناريو فإنها تبقى مفتعلة كئيبة الشخوص لأنها ليست مستقاة من حياة الناس، من حياة أناس من لحم ودم تجتاحهم رياح العواطف والأفكار والأحداث ويجتاحونها. وهذه طريقة محفوظ .. فكيف يتخلى عن طريقته ليكتب هذه الرواية. في الواقع هي مستقاة بِدورها من هذا الفيض من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية التي تتواتر موضوعا ومواقف وحوارا إلى ما لا نهاية، لا هوية لأفرادها، ولا مكان فيها لوعي الزمن أو وعي الذات بحيث تكون مقطوعة الصلة بحقائق الحياة وإيقاعاتها العميقة. فالرواية تعتمد على الحد الأدنى من السرد. الأمر مقبول وأحيانا يكون مستحبا لولا إن السرد هنا على قلته إنما يكرر بصورة مبتسرة أنواعا من السرد وجدناها ما أحلى وأزخم في رواياته السابقة وهي تعتمد على الحوار وهذا أمر مقبول وجميل. لو أن في الحوارات عبارات تشع .. لو أن أحداً يقول شيئا يجعلك تفتح عينيك وأذنيك ولو مرة كل عشر صفحات. الحوار باهت، وفاتر على طول الصفحات. ثم ما هذه الشخصيات الخزينية ؟. في كل أدب هناك شخصيات تدعى الشخصيات الخزينية .. موجودة في المخزن لوقت الحاجة (وهذا اعتراف مؤلف) .. هذه الشخصيات الخزينية المألوفة التي لا وجه لها والتي يبدو أنها لا تستطيع التفكير لدقيقتين متعاقبتين وأنا من النوع الذي يحب أن يرى شخصياته تفكر .. وتحاور وتتجادل وتحارب من أجل ما يختلج في رأسها من أفكار ..

والنساء متشابهات لحد لا يقبله العقل كما هن متشابهات في المسلسلات التلفزيونية .. وأنا أحب للنساء أن يكن مختلفات جدا .. فروعتهنّ في هذا الاختلاف وهذا التباين وكذلك .. طبعا الرجال. فقلت لعل المؤلف لم يكتب هذه الرواية لا لكي تتحول إلى فيلم، فيتوقع أن يعطي الممثلون أبعادا إنسانية لأشخاص يكادون لا يوجدون في الكتاب إلا تخطيطا باهتا .. فالممثل يعطي الزخم الضروري لهذه الشخصية ويعطيها الأضواء والظلال الضرورية ويستريح من هذا العناء. في «الحب تحت المطر» .. عدد كبير من الأشخاص يكفي لملحمة من ألف صفحة .. عندما أعدت النظر فيها وأنا مندهش .. أرى أنني لو أعطيت لكل شخص حقه وأعطيته أبعاده، لألّفتُ ملحمة من ألف صفحة. وفيها كذلك عدد كبير من الأحداث الخزينية التقليدية المألوفة بالطبع. ولكن هذه الأحداث تكفي أيضا لمثل هذه الملحمة. ولكن المؤلف يلعب بها كلها لعبة سريعة عادية مكتفيا بالكم الظاهر منزلقا به على سطح هش من الطرف الأول إلى الطرف الأخير من القصة وإذا القارئ يخرج منها وهو لا يتذكر شخصا واحدا تعمق ناحية واحدة من نواحي التجربة معه. وشخصا قال قولة قد يتذكرها القارئ وهذا شيء محزن جدا. فأقول لماذا يصر الكاتب الكبير على الكتابة، وكأنه يكتب في صحيفة .. هناك أشياء يقولها الانسان في الصحف في تعليق جريدة لكن لا يجوز أن يعمل منها عملا روائيا إذا لم يكن لديه شيء جديد يقوله ومعاناة مقلقة يتغلغل في تناقضاتها والتواءاتها لماذا يمسك القلم ليتحدث عنها. عماذا يتحدث .. لماذا يركض العداء القديم وهو مبهور النفس ولا يتريث وقتا كافيا لالتقاط أنفاسه واستجماع قواه رحمة بفنه ورأفة بالمعجبين به. هكذا كنت أشعر .. نجيب محفوظ يركض عداء ماهر لكنه لا يريد أن يرتاح بل يصر على الاستمرار، مرة أخرى — في سنة 73 — وجدت التعويض عن هذا السقوط في عمل روائي عربي آخر انبثق فجأة من حيث لا يدري، هذا العمل عنوانه «الأشجار واغتيال مرزوق» لعبد الرحمان منيف. وأؤكد لكم أنني لم أكن أعرف من هو عبد الرحمن منيف. كتب هذه الرواية سنة 72 ولم يجد من ينشرها له، واضطر أن يدفع هو نقود الطباعة لدار العودة. لكن، يكاد المرء بعد قراءة رواية عبد الرحمن منيف أن لا يعرف ماذا يقول. هاتان الروايتان متزامنتان صدوراً. لكن الفرق بينهما فرق شاسع. هنا روائي يكتب لأول مرة. وهو

لم يكن صغيراً مثل غسان كنفاني .. عبد الرحمن منيف كان في أواخر الثلاثينات. ولكن كان عمله الروائي الأول. وهنا الروائي الكبير الذي كان قد أمضى قرابة ثلاثين سنة وهو يكتب روايات رائعة. إذاً ثمة فرق بينهما نوعي مذهل، حتى لتبدو «الحب تحت المطر» ليست أكثر من سلسلة أفقية من محاورات مسطحة تنسى لساعتها. أزاء ما في «الأشجار واغتيال مرزوق» من بناء متداخل مركب وكلام يقال لكي يزعزعك. تدخل عمارة رواية عبد الرحمان منيف فتشعر في الحال أن تنفسك قد تغير. وحواسك قد نشطت وعواطفك قد تنبهت. وإنك في الواقع تمر في طوايا تجربة تتحداك وتغير تفكيرك، مع سنية وعليات ومنى ومرزوق وابراهيم وحسني الحجازي ومع أبطال «الحب تحت المطر» أنت لا تعايش شيئا بالضبط. أنت الذي عايشت أبطال نجيب محفوظ، الآن لا تعايش أحدا. إنهم أشباح صامتة تمربك أو تمربها. ولا تفتح قلبك أو ذهنك على شيء. أما أن تعايش بطل عبد الرحمن منيف «الياس نخلة» وأشجاره وبيادره وزوجته حنا، وحماره سلطان، وعشيقته نهدة، مع الخوري وآل النصراوي وصالح الأعور. أن تعايشه وهو يعلو وينخفض في تجواله المأزوم من قرية إلى قرية من عمل إلى عمل. من الزراعة إلى الفرن إلى مسح الأحذية، إلى دبغ الجلود إلى الخدمة في المقاهي إلى وقد النار في الحمامات إلى تهريب الثياب المستعملة من بلد إلى بلد يلبس الثياب المستعملة فوق ثيابه لكي يهربها. يلبس عدة بدلات فإنك تعايش الحياة بأشكالها الحارة المتواشجة العاشقة الغادرة.

إنك تمر بكثير من تجربة العربي في هذا العصر. تمر بتجربة اقتلاع العربي، وشاعريته وعشقه للأرض وتمرده وفورته الجنسية وانشطاره بين نشوته الداخلية وحاجته للقمة العيش. أرجو أن لا أكون قد بالغت في التأكيد على الفرق بين الروايتين لكن لابد من مقايسة الفنان الكبير بفنانين آخرين ولابد من تفكير الفنان الكبير بأن هناك مقاييس ومعايير وبأن هناك مستويات سيبلغها الآخرون وعليه أن يكون هو سباقا بها. لأنه سيقاس في النهاية بما يحققه الآخرون أيضا. (أنا لا أريد أن استرسل في الحديث عن رواية عبد الرحمان منيف لأن الحديث هو عن نجيب محفوظ، في حينها شعرت أن رواية عبد الرحمن منيف عدلت الميزان الروائي في تلك السنة وشعرت أن رواياته القادمة ستكون دائما تجارب معقدة وجلية وصارخة في سبيل الانسان. وقد أثبت هو ذلك في رواياته اللاحقة كلها. وكان من دواعي اعتزازي وفخري أنه حالما جاء إلى بغداد التقيت به وبقينا متلازمين سنين طويلة بعد ذلك. وشعرت أن الرواية العربية وجدت الآن من يستطيع أن يمشي كتفا إلى كتف مع نجيب محفوظ. وإن يكُنْ نجيب محفوظ دائما هو السبّاق إلى الزخم الهائل في شخصياته وإلى الزخم الهائل في رواياته المصرية. نحن الذين نكتب خارج مصر نقول إننا لا نكتب فقط عن التجربة العراقية والفلسطينية أو اللبنانية، نحن أكثرنا ــ أنا وعبد الرحمن منيف وآخرين ــ نكتب عن التجربة العربية، نجيب محفوظ استطاع ــ وهذا سر عبقريته ــ أن يحصر رؤيته في التجربة المصرية سواء كانت التجربة هي الشارع المصري أو المقهى المصري، أو الفلاح المصري إلى آخره استطاع وأراد أن نفعل ذلك، نحن لا نستطيع أن نغفل ذلك نحن نرى التجربة على نطاق قومي أوسع. ونشعر أن نجيب محفوظ في الواقع هوأستاذنا، ومعنا، ولكننا نحن نريد أن نرى رؤيته معممة على التجربة العربية على نطاق أوسع.

على كل، نجيب محفوظ حقق وعداً كبيراً منذ بدأ في الثلاثينات، فقد سعى لأن يجعل الرواية العربية واسطة لتصوير التجربة العربية المعاصرة. حتى باقتصاره على التجربة المصرية فإنه أعطى صورا للتجربة العربية في مصر بكل تحولاتها عبر سلسلة من زمن نسميه رديئا سميه لهيبا سميه حارقا، سمّيه مهما شئت لكنه زمن عشناه ولا نزال نعيشه واستطاع هو أن يصوره هذا التصوير البارع المتعذر الرؤى،

ثم استطاع أن يدفع بالرواية نحو تلك الأمانة الذهنية التي ترفض الاقرار بأن هناك مواضيع محرمة، على المعالجة. وهذا الموضوع كل روائي يشعر به، لأن نفس الموضوع الذي يبدو أنه محرم، يبدو أنه قد يسبب له المشاكل أو قد يمنع روايته من الصدور والانتشار أصلا. وهو استطاع أن يخترق محرمات كثيرة فهو كان أيضا مثل الكثير من الروائيين الذين ربما كانوا أجرأ منه أحيانا في اختراق المحرمات لكنه كان الأول في ذلك. وهو استطاع أن يمزج السخرية بالجد. ورأى أوجه التجربة المتباينة ظاهرة، والتي هي متوحدة في أصولها. فهو كان قد وعد وحقق بأن تسعى الرواية لاستيعاب الأرض والمدينة في صور متداخلة متكاملة نحو الأغوار النفسية المتشعبة الزاخرة والرحاب الرؤيوية التي تذكرنا بأيام الشعر ؛ أنا لا أزعم أن نجيب محفوظ شاعر كثير الشاعرية في رواياته، أحيانا هو كذلك كما ذكرنا أمس ولكنه مع ذلك سيداً من سادة النثر. لكنه في رواياته الناجحة يخلق هذا الشعور بأننا مررنا بتجربة شعرية وهذا أمر أساسي في كل رواياته العظيمة وهذا حققه نجيب محفوظ. إذا حين صدرت «رجال في الشمس» أحسست أن غسان كنفاني استطاع أن يصور مأساة أمة من بضعة أشخاص كان في مصيرهم الرهيب اتهام للعصر، وإلهاب للغضب في جيل كامل. وشعرت أنه لا يمكن لهذا الشاب أن يخذلنا فيما سيكتب، من قصة أو رواية وهكذا كان. وهكذا كان احساسي مع عبد الرحمن منيف ولكن قلقا كان يساورني بين الحين والحين، أن نجيب محفوظ لأنه لا يتوقف عن الكتابة ــ وهذه من نعم الله على الأدب العربي ــ لكن كنت دائما أخشى أنه سيقع بين حين وآخر. وأمس كانت لي تجربة من هذا النوع مع رواية قشتمر التي تحدث عنها الأستاذ نجيب العوفي ببراعة الناقد الدارس المحب.

ولكن مع هذا كله يبقى نجيب محفوظ هو سيد الرواية العربية، ويبقى نجيب محفوظ سيدا من سادة الرواية أينما كانت وبأية لغة كتبت. ولهذا فأنا أزجي إليه ــ وهو طبعا يعرف، فأنا التقيت به وتحدثنا طويلا ــ التحية والاكبار وأرجو أن لا يؤخذ كلامي هذا المساء إلا على مأخذ الحب لأنني أرى دائما فيه هذا الشخص الذي رفع من شأن فن نحن بدأنا نشعر أنه الفن الذي بقي لوحده. وأشكركم.

محمد برادة

موقع نجيب محفوظ داخل الرواية العربية، يبدو عندما نطرح مسألة الواقعية، فهل هي واقعية واحدة كما تستعمل في بعض الكتابات وعند القراء، أم هي متعددة ؟. هناك نماذج لروايات ظهرت في سنوات معينة في الستينات لغسان كنفاني وعبد الرحمان منيف، وأظن أن الروايتين معاً حسب القراءات الكلاسيكية المعروفة، يمكن أن ندرجهما بدورهما في السجل الواقعي، سأحاول أن أسرد عناوين مجموعة من الروايات العربية صدرت بين 1950 و 1960 وهي أيضا درج النقاد على تصنيفها على أنها واقعية، لكن مع ذلك يمكن أن نجد الفروق القائمة بينها وهو ما نحاول أن نصل إليه. فمثلا عندما أصدر نجيب محفوظ الثلاثية سنة 1952 صدرت الحي اللاتيني لسهيل ادريس في 53 والمصابيح الزرق والمصابيح لحنامينة في 54، والأرض للشرقاوي، وصراخ في ليل طويل لجبرا ابراهيم جبرا في 55 والقمم الخضراء لحليم براكت ونجد ليلى بعلبكي تصدر أنا أحيا، وعبد السلام العجيلي باسمة بين الدموع، وتنتهي السنة بأولاد حارتنا واللص والكلاب في 60، وفي 60 أيضا جيل القدر لمطاع صفدي، فهذا يؤكد أن مسألة التصنيف الواقعي تحتاج إلى دراسة مفصلة، وأظن أن الدكتور صلاح فضل له ما يقوله في هذا المجال :

صلاح فضل :

في هذه المائدة المستديرة، تتسع الدوائر، لتشمل ما أغفلته الجلسات السابقة من التحليلات النصية المحددة. وسوف أعود إلى بعض النقاط الأساسة التي طرحتها ورقة المائدة المستديرة، المكتوبة ببراعة من الصديق محمد برادة، أعود إلى هذه النقاط لأنها تسعفنا إلى حد كبير في تمثل طبيعة الظروف الاجتماعية والثقافية التي بدأ فيها إنجاز نجيب محفوظ مع مجموعة من الروائيين المصريين والعرب يتبلور ؛ ذلك لأننا نسرف على أنفسنا وعلى الحقيقة الثقافية والفكرية إذا اعتقدنا كما يعتقد بعض الغرباء أنه نخلة في صحراء، بل هو نبت لهذه الأرض العربية نقد يكون قد تطاول قليلا في قامته عن بقية ما نبت حوله، لكنه في النهاية جزء من منظومة روائية شملت هذا القرن. المشكلة الأساسية الأولى في تصوري، والتي كان تتحدى هذه المجموعة من الكتاب الروائيين، ونجيب محفوظ مثل لهم، هي كيفية الانتقال في اللغة العربية مِمَّا يمكن أن نطلق عليه عصر الشعر إلى عصر الرواية إلى إدراج الرواية، كجنس مشروع في التعبير الأدبي ولو بألم ووجع شديدين. أذكر في هذا الصدد — والمائدة المستديرة تتسع للذكريات والملاحظات التي لا تتسع لها المداخلات العلمية — عبارة أسر بها إلي المرحوم إحسان عبد القدوس عندما انتقدته بعنف في بعض الأحيان، فقال لي «أنتم لا تدركون العذاب الذي تحملناه لكي نكتب الرواية، كيف نحيل هذه اللغة المطلسمة المجمدة بلاغيا، الساحرة، إلى تذويب حقيقي يقرب بها من لغة الحياة» ؛ وأحسب أن هذه الطليعة الأولى من الروائيين العرب في منتصف القرن وفي مقدمتهم نجيب محفوظ، كان تحديهم الأول هو هذه اللغة، فقد قمت مثلا بتجربة بسيطة مع بعض طلابي في الكلية، عندما طرحت عليهم سؤالا مفاجئاً : «اذكر نسبة استخدام نجيب محفوظ للعامية في حواراته» وفوجئت بأن عددا كبيرا منهم بدأ يذكر نسبا مائوية، مع أن نجيب محفوظ لم يستخدم أي كلمة عامية في قطعة من حواراته، معنى هذا أن الطلاب جهلة ليكن .. لكن ليست مشكلة الجهل .. بل هي مشكلة أنه استطاع أن يذوب الفرق بين مستويين لغويين، بين ثنائية تكاد تقتل استجابتنا ووعينا بالوهلي الفوري من الحياة عندما ينتقل إلى مستوى الأدب. معنى هذا أن هؤلاء الروائيين قد اقتربوا وحملوا على أكتافهم الواقع/الحياة إلى اللغة إلى الأدب إلى الفن، وهذه نقلة ضخمة جداً تمت وتتم على مستوى العبارة والصياغة اللغوية .. أن تكتب وتسرق انتباه قارئك الذي لا يكاد يلتفت إلى المستوى اللغوي الذي تكتب به إلا أنه أليف جدا لديه كأنه مما يَنطق به في حياته، وفي نفس الوقت يقترب بك من منطقة الابداع اللغوي الفني، من منطقة الخلق، من منطقة الأدب، كان هذا في تقديري هو التحدي الأكبر لخلق لغة روائية، ونجح هؤلاء الأدباء في اقتحامها بشجاعة ومهارة بالغة ؛ الأمر الثاني وهو مرتبط بهذه الثنائية أو تذويب الجليد الشعري في خطابنا الأدبي، هذا الأمر مرتبط أيضا بطبيعة الموضوعات — كما أشار الأستاذ جبرا — عندما تمتح المخيلة الأدبية أو القلم في تجليه المباشر من الذاكرة فإنها لا تستحضر الكلمات فحسب، تستحضر مع هذه الكلمات أنماط التخييل وأنماط الوعي وأنماط الثقافة، تستحضر هذا العمق الأنتربولوجي الذي تحمله اللغة. وإذا ثقلت مؤونة هذا الحضور من الذاكرة التراثية على التعبير وعلى اللغة باعد هذا مباعدة أليمة بين الفنان وبين مصادر تجربته الحية المباشرة في الواقع الساخن.

كان التحدي الثاني في تصوري، الذي واجه هؤلاء المبدعين هو كيفية التخفف نسبيا من هذا الموروث التخييلي الأنتروبولوجي المفعم بالشعر والنثر العربيين الفصيحين، لكي يستطيع أن يقترب من نبض الحياة كما تتمثل في التجربة المعاشة، ويستطيعون مع ذلك أن يحولوا هذه التجربة المعاشة لتدخل الذاكرة الأدبية. في هذا الصدد فما يمكن أن يعد للوهلة الأولى قصورا من نجيب محفوظ كان

درجة عالية من الاخلاص والأمانة، اقتصار نجيب محفوظ مثلا في تصويره لعوالمه، في هذه الفترة الأولى على المعطيات القاهرية المباشرة التي كان يمسكها بيديه وعينيه وكلماته صباحا ومساء ويتشممها ويعرف جميع أبعادها، اقتصاره على ذلك، كان ضرورة لكي يقوم بمسؤوليته الحقيقية في الامتياح من التجربة الواقعية المباشرة ؛ كان ضرورة لاحداث هذه النقلة في طرق التصور وطرق التصوير وطرق التعبير من هنا فإن بعض مستويات هذا الواقع قد تبدو للوهلة الأولى سطحية وقد تبدو تسجيلية، ولعله كمبدع كان يشعر بذلك ثم لا يلبث أن يتفنن في كيفية ترميزها حتى يمكن للقارئ أن يجد فيها دلالات متعددة.

قد يكون في بعض إنتاجه الكثير الطويل ــ وبالفعل قد حدث هذا كما يحدث لكل المبدعين الكبار ــ بعض الاستخفاف، ولم يحاول أن يركب تكويناته الفنية بالشكل المعقد الذي يجعلها أكثر ثراء بما يتطلبه القراء النقاد المبدعون أمثال الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا ؛ قد يكون قد خيب بعض آمالنا كقراء في بعض أعماله لكن ذلك فيما أرى ــ وليس تبريراً له ولكنه محاولة للفهم وللمقاربة ــ كان ذلك ضريبة لإمساكه بجمرة الحياة من طرفيها لكي ينقلها إلى مستوى الأدب. وإمساك نجيب محفوظ بهذه الجمرة الساخنة اللاهبة بطرفيها كان يعتمد في تقديري أيضا على قدرة كبيرة في تمثل ضديات الحياة، وتمثل كيفية توازنها، كنا نناقش في بعض الأحيان، كيف أن كثيراً من الأوساط المحافظة، لا تقبل إبداعات بعض الكتاب الذين يسرفون في وصف المشاهد الجنسية على سبيل المثال ــ بينما من ناحية الكم ما تحفل به روايات نجيب محفوظ في هذا الصدد أكبر بكثير مما تحفل به الانتاجات التي يُعترض عليها. وكنت أرى أن السبب في هذا أن القارئ لا يكاد يشعر بهذا الثقل بوطأة هذه الجرأة في تعرية مظاهر الحياة المختلفة، لأن نجيب يقيم هذا التوازن المرهف الدقيق الذي هو سر الكتابة الروائية بين عناصر الحياة المختلفة، يستطيع أن يحافظ في إبداعه وتكويناته التخيلية على النسب الطبيعية والفنية، الطبيعية قد تكون كلمة هجائية له لكنها فنية بالدرجة الأولى، مما يجعلنا لا نشعر بوطأة هذا الجانب أو ذاك.

التجربة الثالثة التي أحسب أن نجيب محفوظ ما يزال للأسف فرداً لم يكون اتجاها حتى الآن، لم يجرؤ كثيرون على اقتحام عوالم مناظر لما حاول أن يفعله فيها، فهي متصلة بمجموعة رواياته ذات الطموح الكوني، رواياته ذات الصبغة الملحمية والتي تبدأ بمشروع سبب له ــ وما زال يسبب ــ أوجع آلامه حتى الآن، وهو مشروع روايات ــ وهنا يستنسخ نجيب نفسه ويكاد يعدل من مساره ليكتب النص الذي يطمئن ــ بدأ هذا المشروع بروايته الوحيدة ــ المصادرة في مصر ــ وهي «أولاد حارتنا». وهي رواية تستحق الوقوف عندها، بالفعل لأن فيها طموحا عجيبا مدهشا، لا أعرف له نظيراً فيما قرأته على قلته من الروايات العالمية، وكأن نجيب ابن هذه الثقافة الشرقية العربية الاسلامية، ابن هذه المنطقة الخصب الولود التي ازدهر فيها الفكر الديني قبل أن يزدهر في أي مكان آخر من العالم وبعد أن ازدهر في أمكنة أخرى من العالم، كأنه هو الذي كان مرشحا لأن يتمثل تاريخ الخليقة بشكل روائي مواكب ومخالف وعميق وجريئ في موازاته ومخالفته لتاريخ الخليقة كما تحكيه الأديان، أو التاريخ، والخليقة كما تعرفه العلوم الطبيعية والتجريبية. في هذا المشروع الكبير الضخم الملحمي روائيا، اعتقد أنه تكمن أجزاء هامة جدا من قدرات نجيب في تخليق عوالمه واستبطان ثقافته بأكملها بكل عناصرها المرئية وغير المرئية، المنظورة والخفية ؛ عندما أطلق هذا المشروع اكتمل روائيا لكنه لم يعقد التواصل الطبيعي السلس مع القراء، في شتى من المحظورات المعروفة، أعاد صياغة مشروع

آخر موازٍ له ومعدل له ومخالف جدا له وهو مشروعه في ملحمة الحرافيش، في هذا المشروع الثاني، نجد تجربة لمحاولة الاختزال في العوالم وخلق الشخوص وتحقيق نسبة عالية من الشمول الكلي ومن الملحمية ومن التكثيف الشعري البالغ القوة، هنا يعود نجيب بشكل واضح جدا إلى نمط جديد من الشعرية الروائية بعد أن كسر بروايته الحرفية الأولى التي تحتوي على أنماط متعددة وتنويعات خصبة لايقاعات واقعية بعد أن كسر العبارة الشعرية مع الخطاب الروائي عموما لأبناء جيله في مصر وخارج مصر، يعود إلى إعادة صياغة لون جديد من الشعرية الروائية. في الحرافيش تجربة أظن أنه لم يطمح إلى معاودة تحقيق نظير لها منذ ذلك التاريخ حتى الآن. واحسب أنها تمثل في هذا الشق من الابداع الروائي المجازي ذي الطموح الكوني مرحلة حافزة ومتحدية لمبدعين من شباب الروائيين في العالم العربي بأكمله.

النقطة الرابعة التي أريد أن أتطرق إليها في هذا الحوار، ليست تماما في صف نجيب محفوظ، لأنه وقد خلق لغةً وعوالمَ وأنماطاً وأشكاله الفنية المتعددة قد أغفل جانبا هاما نحن في حاجة حقيقية إليه، قد أغفله كما نوده نقديا وإن كان قد مارسه على طريقته.

هذا الجانب يتصل بالتطور الهائل في أدوات الاتصال الفني في الحقبة الأخيرة، فنجيب كتب عدداً كبيراً من أعمال السيناريو لأفلام من إنتاجه الأدبي وليس السينمائي لكنه لم يجرب شكلا آخر ولا أعرف إن كان من حقنا أن نحاكمه على مالم يفعل، مع أن هذا الشكل الآخر يبدو أنه هو الذي يقف موازيا ومعانداً في قوته وقدرته على الاستئثار باهتمام ملايين المتلقين، وهو الدراما التلفزيونية، احسب أنه من الصعب على هذا الجيل من الذي ارتاد فنا جديدا في اللغة أن يمتلك المرونة الكافية والقدرة على الاستجابة لمتغيرات الوسائط الفنية لكي ينتقل هذه النقلة التي ننتظرها. لكن بعضا من أبناء حارتنا حارة الكتاب والأدباء والمبدعين قد بدأوا في الآونة الأخيرة بنفس الطاقة التي بدأ بها نجيب محفوظ في صياغة الشكل الروائي مع زملائه ورفاقه داخل مصر وخارجها، قد بدأوا في تنمية هذا الحس الجديد للاستخدام الجمالي التقني المؤقت والعميق لوسائل الاتصال الحديثة مثل السيناريو والدراما التلفزيونية. أظن أنه في مثل هذه الندوة التي نتحدث فيها لا نظراً للخلف فحسب، وإنما استشرافا للأمام، لا تقييما للانجاز وإنما امتدادا للتطلعات لما يمكن أن تفعله طاقات المبدعين في الغد، من حقنا أن نتوقع للكتاب الروائيين عندنا خاصة لهؤلاء الكتاب الموهبين حقيقة لا كتاب الدرجة الثانية والثالثة من أنصاف المواهب، للكتاب المبدعين حقيقة أن يمتلكوا قدراً من المرونة والتكيف والنفاذ إلى صميم ميكانيزمات وسائل الاتصال الحديثة لكي يستطيعوا أن يجعلوا إنتاجنا بنفس القدر من التعبير عن المتغيرات الجديدة والسريعة المتلاحقة في عالمنا، ولكي يستطيعوا أن ينقلوا هذا الابداع نقلة أخرى من حيث اللغة. فجيل نجيب محفوظ ومعه كوكبة عظمى من المبدعين انتقل من لغة الشعر إلى لغة السرد، والجيل الجديد اعتقد أن التحدي الذي يواجهه هو أن ينتقل من لغة الشعر دون أن يلغيه (فالشعر لا يموت). الانتقال هنا تعبير مجازي وليس قطعا وحرقا لمسافات من لغة السرد معا إلى لغة إشارية بصرية جديدة، هي لغة وسائل الاتصال التي تغزونا وتستأثر زمنيا ومكانيا بأعلى نسبة لم تستأثر بها كل اللغات السابقة في الشعر والسرد عبر العصور الطويلة. لا أعرف أن ديوانا مهما كان جماله وعظمته قد استطاع مثلا أن يستقطب انتباه ملايين المتلقين في لحظة واحدة، ولا أن رواية قد فعلت ذلك. لكن وسائل الاتصال الحديثة هذه تفعل بنا هذا، ومن هنا فإن تحدي مرحلتنا الحالية في استكمالنا لهذه الأنماط الجديدة يقتضي من أجيال المبدعين من الصف الأول أن

يستوعبوا جماليات هذه الوسائط، وأن يحققوا فيها النقلة التي تحافظ على إنجاز الشعرية العربية بأكملها والسردية العربية عبر هذا القرن الممتد لتتجاوز بها ذلك إلى مجال الاشارة البصرية العربية الجديدة. أظن أننا مهما كناقد تعودنا على قولبة أفكارنا في الصيغ التي تمليها علينا ذاكرتنا وموروثنا الثقافي، إلا أن النظرة المستقبلية تفرض علينا أن نطرح إشكالية تطوير الرواية العربية من هذا المنظور .. وشكراً

محمد برادة

طرح الدكتور صلاح فضلا عدة قضايا جوهرية بحيث تنقلنا إلى مجال أرحب وإن كان المنطلق هو نجيب محفوظ، وخاصة النقطة الأخيرة التي تدعو الروائيين والقصاصين إلى أن يستوعبوا لغة الكتابة عبر الوسائط التكنولوجية الحديثة، وسائط الاتصال الجماهيري كما يقال، وهذه إشكالية معقدة تحتاج إلى المزيد من النقاش لعل للأخوة رأيهم.

أحمد اليبوري

أريد في البداية أن أصحح بعض الطروحات، فنجيب محفوظ الذي يشهد الجميع بأهميته، وبالدور الحيوي الذي لعبه في تأصيل الرواية العربية من الوجهات المتعددة التي تمت الاشارة إليها، ليس هو الذي خلق الرواية العربية، وليس هو الذي أسس السرد العربي ؛ فمنذ نهاية القرن 19، ظهر مئات الكتاب ومئات المجلات التي كانت تعنى بالرواية، بكتابتها وبترجمتها وبتطويع اللغة العربية لكي تصبح لغة سردية، لا لغة شعرية. منذ سليم البستاني مرورا بجرجي زيدان وصولا إلى جماعة الفجر وجماعة السفور على عيسى عبيد، وطاهر لاشين ومحمود تيمور ومئات ومئات من المغمورين الذين نقلوا اللغة العربية من مستوى التعبير الشعري إلى مستوى التعبير الروائي. ونجيب محفوظ بطبيعة الحال ساهم بدور هام، وهذه الندوة قد أبرزت جوانب من هذه المساهمة.

النقطة الثانية، شكلية وبسيطة أيضا : في اعتقادي ليس من حقنا أن نحكم على نجيب محفوظ بما لم ينجزه، كما ليس من حقنا أن نحكم على نجيب محفوظ من خلال النماذج الضعيفة أو المتوسطة أو الرديئة التي أنتجها ؛ عندما نقرأ ماركس لا نقرأ كتابات ماركس الشاب ولكننا نقرأ كتاب رأس المال ؛ فالكاتب عندما يطرح للدرس والتحليل يطرح من زاوية الأعمال الجيدة لهذا الكاتب، وعلى أساسها نستخلص أهميته ودوره وتأثيره.

بعد هاتين الجزئيتين أنتقل إلى نقطة أعتبرها أساسية : نجيب محفوظ عاش في بيئة وفضاء فكري وثقافي ومعرفي وسياسي وحضاري معين، وكان وفديا ومن يسار الوفد، وتشبع بروح هذا الفضاء الفكري الذي عاش فيه، وأهم الأعمال الروائية التي أنتجها هي التي عبرت عن تجربته تجاه عصره. ولكن في اعتقادي بعد السبعينات وقع تحول أساسي في إنتاج نجيب محفوظ رغم بعض الروايات التي صدرت له آنئذ. تحول في الساحة العربية وفي الحساسية العربية وفي التجربة العربية، وفي مجال الرواية نجد أنه منذ السبعينات ظهر جيل جديد من الروائيين العرب المؤهلين للتعبير عن التجربة الجديدة وبيننا، الروائي الكبير جبرا ابراهيم جبرا وهناك عبد الرحمان منيف وغسان كنفاني وأركز على الطيب صالح. فقد نشر في السبعينات «عرس الزين» و «موسم الهجرة الشمال»، وهما روايتان خلقتا تحولا أساسيا وجذريا في الواقعية التي أشار إليها الأستاذ برادة. إن الطيب صالح نقل الواقعية من مجالها التسجيلي عند نجيب

محفوظ إلى مجالها الأسطوري والرمزي، وأصبحت واقعية تتحدث عن الجذور وعن الأصول عبر وصف سكان قرية في شمال السودان، لهذا يمكننا أن نتحدث بصدد الطيب صالح وأمثاله من الروائيين عن واقعية فعلا جديدة نسخت واقعية نجيب محفوظ وتجاوزتها، ولم يعد من الممكن إطلاقا أن تكتب بعد عرس الزين للطيب صالح رواية لا تتجاوز نجيب محفوظ، ولا تتحاوز واقعية نجيب محفوظ.

شيء آخر أريد أن أذكره هو أن نجيب محفوظ كان يعبر عن تجربة مصرية خالصة رغم البعد الانساني والعربي لما كتب وخاصة أجود ما كتب .. لكن جيلا آخر من الروائيين، ومنهم أستاذنا جبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف لم يعودوا يقتصرون على وصف ذبذبات ومشاعر وخواطر وأزمات الانسان العراقي أو المصري أو المغربي، بل الانسان العربي في مواجهته لمصير جديد أمام أسئلة جديدة. وبهذا الصدد أشير إلى غسان كنفاني. فالتجربة الفلسطينية نقلت الرواية العربية من إطارها الواقعي المحلي الضيق إلى الاطار القومي العربي فطرحت أسئلة تتعلق بالمصير، لم يعد بإمكان نجيب محفوظ أن يطرحها فنيا بالصيغة التي طرحها بها غسان كنفاني ؛ بل وأكثر من هذا، كاتب آخر لم يرد ذكره، اميل حبيبي، في تصويره، لا للفلسطيني فقط ولكن للانسان العربي الذي يشهد اقتلاع الشعب الفلسطيني ومذبحته. فالسداسية، والمتشائل روايتان تجاوزتا الحدود وطرحتا السؤال الجوهري من نحن ؟ وما نريد ؟ وما هو المصير ؟ وإميل حبيبي بتوظيفه الواعي والدقيق لأشكال روائية جديدة من صلب التراث السردي العربي لوصف الواقع العربي يمكن أن نقول بأنه خلق نمطا جديدا في الكتابة الروائية العربية. وبهذا يمكننا أن نقول بأن نجيب محفوظ الذي وضع النبتة والبذرة الأولى للرواية الجيدة العربية يمكن أن يكون سعيدا عندما يرى هذه الشجرة المثمرة من الروايات العربية التي تجاوزت حدود الاقليم والتي أصبحت في مستوى التعبير الروائي العالمي.

رفعت سلام

يبدو لي أن عدداً من الملاحظات التي ألقيت حتى الآن، تأتي كما لو كانت ردا أورد فعل على ما ألقي من دراسات في الندوة خلال اليومين السابقين، يبدو لي أن ثمة انطباعا قد خرج به بعض الزملاء الأساتذة، بأن الندوة قد كرست نجيب محفوظ بما يزيد أو بما هو أكثر من اللازم، وبالتالي بدت بعض الكلمات حتى الآن كما لو كانت تقلل من غلواء هذا التكريس، لدي ملاحظة أولى على ما قاله الأستاذ جبرا واتفق مع الأستاذ اليبوري فيما قاله بشأن المقارنة بين نجيب محفوظ وعبد الرحمان منيف أو غيره من الروائيين العرب، وأذكر تتميما لما قاله الأستاذ اليبوري، أن استاذنا جبرا نفسه قد أشار في جلسة سابقة إلى أن شكسبير ذاته، لا يقلل من شأنه أنه وسط هذا العدد المهول الذي كتبه من الأعمال الدرامية المسرحية لا يقلل من شأنه أن ثمة كتابات ضعيفة لديه، لا ترقى إلى أعماله الرئيسية كهملت والملك لير وغيرها ؛ وفي نفس هذا السياق، أقول إذا اتفقت مؤقتا على أن رواية «السمان والخريف» أو رواية «الحب تحت المطر» أضعف من بقية أعماله فإن ذلك لا يبرر بالطبع إجراء هذه المقارنة التي أراها ليست دقيقة، ففيما لو أردنا مقارنة موضوعية لما انتقينا عملا من كل جانب وقارناه بالعمل الآخر وخاصة إذا ما كنا نرى عمل نجيب محفوظ هذا بالذات الذي انتقيناه هو أحد أضعف أعماله. وبالتالي فالمقارنة في تقديري إما أن تكون مع مجمل العطاء لنجيب محفوظ بسقطاته وأعماله العظيمة، وإما أن تكون بين عملين ربما يتشابهان وربما يتقاربان وربما يدوران حول قضية واحدة أو مناخ واحد أو عالم واحد أما مثل هذا الانتقاء الذي لجأ إليه أستاذنا الكبير جبرا ابراهيم جبرا فربما كان انتقاء ليس صحيحا ؛

وأشير ــ وهو محض رأي شخصي ــ أن لعبد الرحمن منيف هو الآخر رواية وهي «سباق المسافات الطويلة»، أرى أنها لا ترقى بأي حال إلى أعماله الكبرى الشامخة سواء الأعمال الأولى كرواية «الأشجار واغتيال مرزوق» أو عمله العظيم والمخيف «مدن الملح».

الملاحظة الثانية وهي أن نجيب قد حصر نفسه في الحارة المصرية في مقابل كتاب آخرين كبار نحترمهم فعلا، كغسان كنفاني والطيب صالح طرحا الهموم القومية العربية. وفي تقديري الشخصي أن نجيب محفوظ قد حصر نفسه في تفصيلات الحارة المصرية، وتفصيلات الحياة المصرية، والشخوص والطقوس، والممارسات، والعادات والتقاليد. ولكن الهم، كان هوالمصير ولم يكن هما تفصيليا مصريا محدودا مقصورا على الحارة المصرية. وأشير إلى أن الروايات التالية للثلاثية تختلف في هذا السياق عن الروايات التي جرى العرف على وصفها بالواقعية والمركز فيها، على العالم في حدود الحارة المصرية، لكن ما علاقة «أولاد حارتنا» بهذا السياق وهي أولى الروايات التالية للثلاثية ؟. ما شأن الحرافيش مثلا ؟. هل اللص والكلاب تنطبق عليها نفس الملاحظة بأنه قد حصر نفسه في الجو المصري الخ. ربما كانت الحياة المصرية وهي الحياة التي يذكرها تماما نجيب محفوظ بأسرارها وخفاياها ومستوياتها ربما كانت هذه الحارة هي العالم الذي يقدم من خلاله رؤيته للمصير الانساني ورؤيته للعالم. ولكن من قال إن هذه المادة الأولية الخام هي التي تحكم رؤية الكاتب للعالم ؟.

ولي ملاحظة على ما طرحه الأستاذ اليبوري، بأن الطيب صالح قد تجاوز واقعية نجيب محفوظ، ويبدو لي أنه قد تحفظ على مصطلح الواقعية وأشار إلى ما طرحه الأستاذ برادة من تساؤل حول ما إذا كانت واقعية أم واقعيات، وفي هذا السياق أظن أن الأستاذ اليبوري يقصد أن الطيب صالح قد تجاوز في «موسم الهجرة إلى الشمال» مثلا، أو «عرس الزين» أو «بندرشاه» قد تجاوز الأعمال التي اصطلح عليها بأنها أعمال واقعية أي المرحلة التي تنتهي بالثلاثية. وإذا كان هذا التفسير صحيحا، فلعلي معه، ولي في هذا الصدد ملاحظة وهي أن نجيب محفوظ وإنتاجه لا ينتهي بالثلاثية وأن واقعيته لا تنتهي بالثلاثية ولعلي اتفق في هذه الحالة مع ما طرحه الأستاذ برادة من أن ثمة واقعيات وليس واقعية واحدة. وإذا جاز ذلك فيمكننا أن نرى في عطاء الطيب الصالح ونجيب محفوظ ليس تفاضلا ولا ننظر إليه بمنطق التفاضل وإنما هو تكامل. وبمعنى ما، فالملاحظة الأخيرة ربما تتصل بسياق الندوة الأساسي، ولا تتصل بما طرح الآن وهي أن الندوة قد ركزت على دور نجيب محفوظ في الرواية وفي تأسيسه للرواية كفن عربي وقد ركزت البحوث على تحليل بعض أعماله وكان للندوة أن تتضمن محوراً آخر وهو أن دور نجيب محفوظ، لا يقتصر فحسب على الرواية، دوره يمتد إلى التكوين الثقافي للمثقفين المصريين الآن، وبالذات الأجيال التالية له، فقد أنجز في هذا السياق ما لم تتطرق إليه الندوة، وما قد أشار إليه بشكل عابر الآن الدكتور صلاح فضل، من زاوية كسر العديد من التقاليد سواء الاجتماعية السياسية أو التقاليد الفنية. ربما لم تستفد منه فحسب الرواية والقصة القصيرة في مصر ؛ ولكن امتد ذلك إلى كافة المثقفين من كتاب رواية وكتاب مسرح نقاد شعراء.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

وأشير إلى أن رواية صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» لم تكن لتصدر بهذه الجرأة، أو «بيروت بيروت» بما تتضمن من جرأة سياسية اجتماعية، لولا استناد مؤلفيها على ما أسسه نجيب محفوظ من كسر لهذه المحرمات، وأشير إلى محافظة المجتمع المصري في هذا السياق وأشير بالتالي إلى أن الخروج على هذا التقليد المصري فيما يتعلق بالدين والسياسة والجنس، يفترض في الكاتب جرأة غير عادية وتوقعا في نفس الوقت

لرد فعل لعله يكون حاداً كالمصادرة، كما حدث مع «أولاد حارتنا» وكما حدث مع الطبعة الأولى من «تلك الرائحة» التي حذفت منها فقرات، ولم تصدر الطبعة الكاملة من تلك الرائحة الا منذ عام أو عامين، حين صدرت الطبعة الأولى هنا بالمغرب، وأعيد طبعها في القاهرة. وهو نفس الأمر بالنسبة للسياسة، نفس الأمر بالنسبة للدين والشاهد على ذلك أن «أولاد حارتنا» لا زالت حتى الآن مصادرة، وإن كانت المصادرة لم تمنع أعمالا ثانية من التطرق لنفس هذا الموضوع وإن يكن بغير هذا الوقع، لأن المصادرة في هذه الحالة أدت إلى قمع بعض النزوعات لتوسيع مجال الحرية في الكتابة.

نقطة ثانية، وهي مسألة كسر التقليد الفني كدور لنجيب محفوظ. فلم يكن دوره محصورا في تأسيس الكتابة الروائية، ولكن في أنه لم يركن إلى تقليد محفوظي بمعنى أنه بين الحين والآخر قد انقلب فنيا على ذاته لم يكرس تقليدا محفوظيا في الكتابة الروائية يركن إليه باعتباره نهاية العالم. وبالتالي شكل هذا مدأ للكتاب بأن كل كتابة جديدة لابد على نحو ما أن تكون تجاوزا للسرد، أو تجاوز للسارد فإذا كان هو نفس الكاتب الذي يحترمه الجميع ينقلب على ذاته بين الحين والآخر فما بالك بالتقاليد العامة التي تسود الكتابة الأدبية. هكذا أعطى نجيب محفوظ فرصة للأجيال الجديدة أن تجد مشروعية ما فيما يفعله، أن تجد مشروعية في تجاوز كل تقليد إبداعي راهن ويصل إلى حد أن يكون عقبة في وجه الجديد، بمعنى أنه كان يبدو لنا حتى الآن إنه يستشرف تلك الأجيال التجديدية أو ينطوي على روح تجاوزية، تتجاوز في كثير من الحالات تلك الروح الموجودة لدى كتاب جدد يركنون إلى إنجازاتهم الخاصة، ويعتبرونها هي التقليد الجديد.

إضافة أخرى لامسها الاستاذ صلاح فضل تتعلق باللغة، وفي تقديري أنه قد انتقل باللغة نقلة أساسية من اللغة الوصفية التقريرية في روايته الواقعية إلى لغة شاعرية في رواياته التي تبدأ من اللص والكلاب إلى رواية قشتمر، دلالة هذه النقلة على مستوى اللغة أنها ليست مقصورة على الجانب اللغوي المحض، ولكنها تنبني على كشف مستويات عدة من التجربة الانسانية، كشف مستويات عدة من التكوين الانساني، ومن التكوين الفردي. هذه المستويات وهذا التركيب وهذا التعقيد سواء في مستوى الخطاب أو في مستوى التكوين الانساني أو في مستوى الرؤية يمثل في تقديري إضافة جديدة تتجلى ربما في اللغة بشكل واضح حينما تزدوج اللغة لدى الشخصية الواحدة كما في «اللص والكلاب» وكما في «ثرثرة فوق النيل»، أو كما في أعمال أخرى وبالذات كما أشار في جلسة الأمس الدكتور صلاح فضل في رواية الحرافيش.

محمد برادة

أظن أننا بدأنا نلامس مسألة أساسية تتعلق بمسألة التقييم، تقييم العمل الفني، كيف تقوم عالما فنيا في رواية ما، وهذا هو المقصود عندما طرحت مسألة الواقعية. وبعبارة أوضح، استمعنا بالأمس واليوم إلى من قال إن هذه الرواية ضعيفة فنيا، ولكن يحق لنا أن نتساءل ما هي نوعية القراءة والمقاييس التي اعتمدها الدارس ليصدر هذا الحكم. وأظن لنفهم المسألة ربما فهما أوسع علينا أن نتذكر الموقف المألوف المتداول من الواقعية : نحن في غالب الأحيان أمام موقفين، موقف يعلي من شأنها فيجعل منها علامة لجودة العمل وجدته، وموقف جاء تاليا وهو مرتبط بنوع من النقد الجديد ويرىأن العمل الواقعي يحمل نوعا من حكم التنقيص أو هو استنساخ وتكرار ولا يستند على شيء جديد. ولكن إذا اعتبرنا هذه المسافة الزمنية التي تفصلنا عن أعمال رائدة مثل زينب، والأيام، وقنديل أم هاشم الخ .. وحاولنا أن نعيد

قراءتها من هذا المنطلق (هل هي واقعية) أي لنعتبر ما يتبلور في الساحة النقدية وفي ساحة الأدب من أن العمل الفني أساسا هو ظاهرة سيميائية معقدة، وبقدر ما تمتح من الواقع ومن التخييل تمتح من الذاكرة إننا من خلال هذا العمل يمكن أن نقرأ شبكات من العلاقات وشبكات من المعايير الايديولوجية والأخلاقية .. الخ. أظن عندئذ أن هذه التصنيفات إلى واقعية وواقعية جديدة الخ ستتقلص لتفسح المجال أمام استعادة تلك الأعمال التي في غالب الأحيان قرئت ضمن سياق معين، وضمن صورة سياسية اجتماعية كانت تدمغ في غالب الأحيان الأعمال الفنية بأحكام تعميمية. هكذا يمكن أن نعيد قراءة «زقاق المدق» من خلال المحاولة التي بدأها الأستاذ اليبوري لنضيف إليها قراءة مجموع العلامات والأخيلة ونوعية الشخوص ونوعية التخييل. وبذلك لا تكون هناك قطيعة أساسها هذه التصنيفية القائمة على أحكام مسبقة ؛ إلى الآن نعيد قراءة «الالياذة» وقراءة «تحولات الجيش الذهبي»، فتنشأ علاقة جديدة بيننا وبين هذه النصوص. وفي هذه النقطة قد يفيدنا رأي فيلسوف ومبدع في نفس الآن هو الأستاذ بنسالم حميش.

بنسالم حميش

لم يكن في نيتي أن أقول شيئا قد يفوق من حيث القيمة ما قاله الأخوة المبدعون والنقاد، ولكن بحكم أن الفرصة أعطيت لي، أبدأ بطرح سؤال ـــ ربما هو ذو طابع تقني ـــ على استاذنا جبرا ابراهيم جبرا، ويخص رواية أولاد حارتنا، والتي هي الآن في السوق المغربية ونقرأها في طبعة جيدة. فحسب ما فهمت أن نجيب محفوظ تنازل عن بعض الفقرات التي أثارت احتجاجات الأزهريين، في حين أن الطبعة الأنجليزية ظلت مكتملة ؛ والآن عندما نقرأ هذه الطبعة المتيسرة نلاحظ من حين لآخر وكأن الأشياء تزول هكذا وأعطي مثالا : جبلاوي تنجب زوجته توءمين همام وقدري ثم في السطر التالي نجد حوارا بين الأخوين، وقد بلغا العشرين من عمرهما ثم في الفصل الأول هناك تغييب كامل للسلطة. فالجبلاوي يطرد ابنه الأكبر. يخرج ادريس إلى الخلاء ويبني كوخا بدون ترخيص، هذا الجبلاوي يطرد أيضا أدهم الذي يخرج بدوره إلى الخلاء ويبني كوخا مع زوجته، والأدهى والأمر أن يقدم قدري على قتل أدهم.

ومشكلتنا مع نجيب محفوظ أنه كان مكثارا في كتاباته لهذا عندي شخصيا عقدة لأني لم أقرأه كاملا ؛ وهل منا من يقدر أن يدعي أنه قرأ كل ما كتبه نجيب محفوظ منذ تجربته الأولى إلى آخر الروايات ؟. فبحكم أن بعض الأخوة قالوا بإمكانية غربلة هذه المادة الضخمة أتساءل : من يعطي لنفسه هذا الحق في أن يكون المغربل إلى حد أن يقول للناس هاما عليكم أن تقرأوه وما لا تقرأوه ؟ وما هي الطريقة التي من الممكن التعامل بها مع هذه النصوص ؟

شيء آخر لا استطيبه كثيراً في نجيب محفوظ، هو الأغلفة. لم أفهم أبدا هذا الاصرار على رسم شرطي يقبض على شخصية وحتى بالنسبة لآخر رواياته. ثمة إهمال في الشكل وبالأخص بالنسبة للروايات التي ظهرت في دار القلم : فالانسان يندهش عندما يمر بفقرة واحدة من الحوار إلى السرد والعكس بالعكس. أي بدون احترام للفواصل ولما يجعل القارئ يسترد أنفاسه ويقول هذا حوار وهذا سرد وما إلى ذلك.

وأعتقد أن فضل نجيب محفوظ لن ينكره أحد أبدا، وأنه على ضوء ما نقرأه حديثا على صعيد الرواية العالمية نجيب محفوظ مطالب وسيكون مطالبا لأن نتجاوزه للاحتفاظ به.

عبد الحميد عقار

يبدو لي أن جلستنا اليوم هي بمثابة تركيب للندوة، التركيب بالمعنى الذي يخلق في ذهننا الانطباع بالجدل بين الجزئي وبين الكلي. فعلى امتداد اليومين، تابعنا التحليلات المونوغرافية سواء أكانت وصفية أم تأويلية، لمجموعة من النصوص الروائية ؛ ونلتقي اليوم من خلال ورقة مركزة وشمولية ومن خلال مداخلات مكثفة وواعية لأجل أن ندرج تلك التحليلات في سياق إطارها الشمولي، وفي سياق ينسجم مع شعار الندوة «نجيب محفوظ والرواية العربية». فالشمول من خلال ورقة العمل ومبدأ المقايسة من خلال ملاحظات جبرا ابراهيم جبرا وأحمد اليبوري، والشمول أيضا من خلال ملاحظات الأستاذين صلاح فضل ورفعت سلام، تخلق لدينا الحاجة التي كنا نحسها ونحن نتابع العروض خلال اليومين السابقين حاجة استحضار الشبيه والنعيض باعتبارهما حافزين للمقارنة ومتابعة التحولات. ففي كل استحضار هناك المعرفة والمنهج وقبل ذلك هناك الذات. فعندما نختار «عرس الزين»، أو «رجال في الشمس» أو «الأشجار واغتيال مرزوق» فالاختيار يجسد تاريخا للقراءة وأسلوبا في التلقي يجسدان بوعي وذوق علاقة خاصة بالنصوص وبتاريخ تعاقبها. بهذا المعنى إذن، أفترض أننا نصل ليس إلى اختتام أعمال هذه الندوة ولكن إلى جعلها في مستوى الأسئلة التي كنا بصدد إثارتها وتلمس الاجابات عنها.

وفي سياق هذه الملحوظة المنهجية تستوقفنا وجهة المناقشات التي ساهم بها الجمهور. بهذا الخصوص لي ملاحظة ربما أبديتها قبل أيام في لقاء ثقافي شبيه بهذا، وهي أن جل التعقيبات التي أتيح لنا أن نسمعها دون أن أعفي نفسي من ذلك، لم تتناول نصوص نجيب محفوظ. ما استمعنا إليه كان يناقش صحة الاجراءات ومصداقية النظريات وقابلية النصوص في مستوى التحليل لتلك النظريات، فباستثناء حالتين لم نسمع في تعقيب ما إحالة على رواية لنجيب محفوظ. وأظن أن النضج الذي وصلنا إليه في المستوى المنهجي والتراكم المعرفي يفرضان علينا أن نطور صلتنا بالأدب لأن نجعلها صلة مباشرة، ولأن يكون النقد واحدا من الممكنات التي تخلق لدينا اتصالا أعمق بالنصوص، وبتاريخها وتداوليتها كذلك.

إن تجربة نجيب محفوظ مع ما فيها من تنوع وخصوبة محكومة بخيط ناظم. إن أعماله تنبع على اختلافها مما يمكن أن ندعوه جمالية التمثيل والمحتمل ؛ مبدأ التمثيل من حيث هو إحالة على ذلك الصوغ الجمالي الذي يفترض إمكانية قيام شبه ما بين عوالم التخييل والعوالم الحياتية، هذا المبدأ هو الذي يبرز تلك الصلة العميقة والجدلية بين روايات نجيب محفوظ وبين أصناف الواقع التي تحاول أن تحاورها تخييليا عبر إعادة إنتاجها وتأويلها سواء في مستوى مادة التأليف الروائي أو في مستوى الشخصيات والأحداث ونظام الحبكة. أما مبدأ المحتمل فهو الذي مكّن أعمال نجيب محفوظ في جملتها، بما فيها تلك التي لا ترق إلى ما نعتبره في رواياته بمثابة نموذج، مكنها من أن تفتح الأفق من أجل أن تتجذر ومن أجل أن تستمر مواكبة لما يطرأ على الحساسية الأدبية العربية من تغير. فالمحتمل هنا في هذا السياق، ومن خلال الصيغة التي تطرحه بها روايات نجيب محفوظ إنما يحيلنا على ما يمكن أن نصفه بحرص نجيب محفوظ بين مرحلة وأخرى، وبين نص ونص على خرق أفق انتظار القارئ.

ففي إطار مبدأي التمثيل والمحتمل باعتبارهما منبعا للجمالية في الرواية لدى نجيب محفوظ، يمكننا إذاك أن نضع مقاييس لتصنيف رواياته، مقاييس ترتبط بالبناء السردي أو بمادة التأليف. وهكذا فنجيب محفوظ تطور من سرد خلفي يحتل فيه السارد العليم الموقع المركزي، ويحتل التسجيل النقدي العنصر المهيمن، إلى روايات تحتل فيها تقنية وجهات النظر، وتعدد المرايا البؤرة والمركز، إلى روايات تتخذ من

إعادة التوظيف الرمزي والترميزي للتراث إطارا لتوليد أشكالها وبناء عوالمها الخاصة. وإعادة التوظيف للتراث هنا، ليست خروجاً على التمثيل وليست خروجا على المحتمل، ولكنها ربما تجسد وعي الكاتب بكونه لن يستطيع أن يستمر باعتباره من الرواد الذين أصّلوا جنس الرواية في الأدب العربي إن هو لم يَعِ التحولات الأساسية في المستوى الأدبي. وتلك في تقديري هي الأهمية القصوى التي لروايات نجيب محفوظ لا باعتبارها النموذج الذي انتهت إليه الرواية العربية، ولكن بوصفها حافزا ومنطلقا للمخيلة العربية كي تأخذ القدر الكبير من تجددها ومن تحررها تجاه الواقع بإشكالاته المختلفة وأسئلته المتناسلة، بل وتجاه كل أصناف المحظور التي تصبح أحيانا هي العائق الأكبر أمام المخيِّلة وأمام الابداع.

أحمد ابراهيم الفقيه

في الحقيقة لقد جئت لأستمع وأستفيد، ولم يكن في نيتي أن أشارك في النقاش. وماراج في هذه الجلسة أثار بعض الأفكار لمناقشة كاتب اعتبر نفسي واحدا من الذين يحبونه أدب نجيب محفوظ حبا كبيرا. وأعتقد أنني قرأت له كل ما كتب وربما فاتتني روايتين أو ثلاث، وإنما أستطيع أن أدعي أنني قرأت أغلب ما كتب، في مراحله المتعددة والمتنوعة والتي تتجاوز بعضها البعض لأن الكاتب كان دائما قادراً على التجديد، كان دائما مسكونا بهاجس تحطيم القوالم القديمة، بهاجس حرق المراحل. ومعنى ذلك أنه من حق الطيب صالح أن يكتب «موسم الهجرة» ومن حق عبد الرحمان منيف أن يكتب «الأشجار واغتيال مرزوق» ومن حق جبرا ابراهيم جبرا أن يكتب «البحث عن وليد مسعود»، ومن حق محمد برادة أن يكتب «لعبة النسيان»، ولكن عندما بدأ نجيب محفوظ في ذلك الاطار التاريخي، كانت المسائل ليست كما هي الآن بهذه المنجزات.

ما أثار شهيتي للكلام هو ما جاء في كلام جبرا ابراهيم جبرا عن رواية «الحب تحت المطر»، وقد أشارك جبرا في أن لنجيب محفوظ الكثير من الروايات التي يتفاوت مستواها الفني. وهناك من لا ترقى إلى مستوى الأعمال الكبيرة ؛ وفعلا لا أجد في «الحب تحت المطر»، ما كان يبحث عنه الأستاذ جبرا ولا ما كنت أبحث عنه من عمق الشخصيات، ومن ثراء الحوار والأحداث. ولكن صراحة أنا أقرأ نجيب محفوظ أكثر مما أقرأ أي كاتب آخر. لأنني أعتقد أن فيه سحرا خاصا يتجاوز كل هذه المعطيات التي تجعل العمل الكبير كبيرا، إذ أننا نعتقد أن هناك معطيات تجعل العمل الكبير كبيرا فنقول، يجب أن يكون فيه شخصية كذا، وأن يكون للحدث تطور وأن يكون فيها صراع، أن يكون هناك استلهام لوقائع وأحداث. قد لا تجد هذا ولكن قد تجد شيئا من الصعب القبض عليه، هذا الشيء هو الذي يتميز به الكاتب إذا توافرت لديه هذه المواصفات، ورغم ضعف روايتي «الحب تحت المطر» و «قشتمر» أرى فيهما القدرة على السيطرة على القارئ، والقدرة على الحكي، فنجيب محفوظ يكافؤك بشيء مهما كان مستوى الرواية التي تقرأها.

وقد وردت بعض الآراء الغريبة في تدخل الأستاذ صلاح فضل، وأريد أن أقف عندها قليلا، ومنها أن رواية «أولاد حارتنا» لم يكتب مثلها أحد، والثانية حكاية دعوة نجيب محفوظ للكتابة للتلفزيون. والحقيقة أننا لا نستفيد من التلفزيون إلا بمزيد من التناقض مع التلفزيون، فالرواية انتقلت من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي كرد فعل على السينما والتلفزيون، لأنها قادرة على وصف المعارك بأكثر مما وصفها تولستوي، بألوانها وصورها وأحيائها، فلهذا صار الفن الروائي والقصصي يبتعد عن الوصف الخارجي وينتقل إلى العوالم الداخلية، وقد أغنى ذلك هذا التحدي وهذه المواجهة، وهذا التناقض والتباين بين الرواية وهذه الأجهزة.

إن نجيب محفوظ بالنسبة لنا يمثل نوعا من حرق المراحل بالنسبة للرواية في العالم، فعندما ما كتب روايته التاريخية فاعتقد أن الرواية التاريخية لم تكن تحسب كرواية لها شخصيات حية تتعاون مع الواقع، فهو كتب الرواية التاريخية التي تحسب على الرواية العصرية. وانتقل إلى كتابة الرواية الواقعية التي كان ذروتها الثلاثية. وهو قد كتب هذا الشكل المتزاوج مثلما كتب الكتاب الكبار في القرن 19 الرواية التسجيلية. ولهذا نتكلم عن الثلاثية كتأريخ لمرحلة اجتماعية أكثر مما نتكلم عنها كعمل أدبي.

فالرواية ليست إحالة على الواقع وإنما الواقع هو الذي يحال إلى الرواية. بالنسبة «لأولاد حارتنا» فإنها لا تحسب على الرواية كرواية، تحسب على نوع آخر من الأدب، هذه الرواية تستعير الشكل الأسطوري. ولهذا فهي لا تحسب كرواية حديثة أو كإضافة للرواية العربية. ولهذا فعندما بدأ نجيب محفوظ يكتب الروايات التي بدأت باللص والكلاب، قلّت رواياته من حيث الكثافة ومن حيث الجمل وفي إحالاتها ورموزها فدخل إلى عالم الرواية الحديثة من خلال (الحرافيش، ألف ليلة وليلة، ميرامار، ثرثة فوق النيل). وباختصار فنجيب محفوظ يمثل تجربة إبداعية كاملة.

محمد برادة

أظن أننا لن نختلف حول كون هذه الندوة، كانت مجرد مساهمة إلى جانب مساهمات أخرى تحدثت عن نجيب محفوظ أو اتخذته منطلقا لاعادة صوغ أسئلة الرواية ؛ وأظن أن هناك عدة ندوات ستعقد في القريب في مصر وفي بلدان عربية أخرى لتتابع نفس الموضوع. هذا ما يؤكد لنا أن هذا العمل الكبير الهام الذي مهما اختلفنا حول قيمته وحول تأويله يستحق أن يحظى بالمزيد من المتابعة لا من أجل التكريس ــ فهذا لايرد على بالنا ولا أظن أن النقاد والمبدعين العرب ما يزالون يتعلقون بتكريس بعض القيم أو بعض الأعمال، لأن أعمال نجيب محفوظ تدافع عنه وتضعه في سياق التحول وفي سياق النقد ؛ ولكن لكي نحتفظ بقيمة أدبية لها وقعها، ولكي نخلق بعض التقاليد التي تتيح لنا أن نجتمع من حين لآخر لنتدارس أعمال هذا الكاتب الكبير ولنعيد قراءتها ولنختلف معها. هكذا جاءت بالأمس فكرة واردة على بعض الألسنة، أن ندعو وأن نوصي الاتحاد العام للأدب العرب بالعمل إلى جانب منظمات ثقافية أخرى على إنشاء جمعية أصدقاء نجيب محفوظ. وبهذا المعنى فاللقاء هو لقاء نقدي ومجذر. إنه من التقاليد الجيدة الموجودة في تاريخ الثقافات، والذي ينشئ حول بعض الأسماء البارزة عدة جمعيات لتحقيق هذا الغرض. إلى جانب هذا، هذه الندوة أسهمت من جهة في تحليل ست روايات بقراءات تفصيلية انطلاقا من مناهج متباينة ومختلفة، وتحاول من خلال هذه المائدة المستديرة الختامية أن تُلَمْلِمَ بعض الاستخلاصات وبعض الأفكار ؛ وإن كنا جميعا نحس أن الموضوع لا ينتهي إلا ليبدأ ؛ وهكذا نقول إن نشر أعمال هذه الندوة سيكون بداية أخرى لمناقشة الدراسات لإعادة التفكير فيما جاء في هذه الندوة.

حوار

جبرا إبراهيم جبرا :
الكتابة، ذلك الفعل الخلّاق المستمر الأثر

أعد الحوار وقدم له :

عبد القادر الشاوي، حسن بحراوي، عبد الحميد عقار

لم يكن بمقدور جبرا إبراهيم جبرا أن يتنصّل أمام جمهور غفير أقبل عليه في المدن التي زارها بالمغرب، من الجواب عن أسئلة بدت له ولمتتبعي إنتاجه الابداعي أكثر مما تحتمله البداهة من «استفزاز» : لماذا يكتب ؟ وكيف يكتب ؟ وكيف يوفق بين الابداع والنقد ؟ ولمن يكتب ؟ وما علاقة إبداعه بالقضية الفلسطينية وكيف يرسم شخوصه ويستنطقها ؟ وما دلالات عالمه الروائي ... الخ. ففي هذه الأسئلة ما كان يحرك جمهور قرائه ويحملهم على الاقتراب من المؤلف بعد أن تعرفوا، من خلال إنتاجه المتداول، على المبدع.

ومع أن أجيال القراء في تبدل مستمر وأن جبرا إبراهيم جبرا يمارس الكتابة الابداعية والأدبية منذ أزيد من خمسة عقود من الزمن، إلا أن الانتشار الذي تحقق له عبر السنوات في إطار التواصل والاستمرار يطرح في حقيقة الأمر سؤال القراءة : ضمن أي نسق ثقافي، وبأية حساسية يقرأ : بل وكيف يحقق جبرا إبراهيم جبرا ما أسميناه بالتواصل والاستمرار ؟ تميز أدبي وفني ؟ لقطيعة مفترضة حققها ضمن جيل من المبدعين العرب على صعيد الابداع الروائي ؟ لاعتبارات تتعلق بالحداثة وتمس دعواتها التجديدية ... ؟

في الأمر إشكالية قديمة مطروحة، وقد بلورها (**أمبرتو إيكو**) بصدد الرواية / من خلال معادلة : المقبولية = القيمة السلبية، مستخلصا منها ما صرح به قائلا : «إنني أعتقد أنه من الممكن أن نعثر على عناصر القطيعة والاحتجاج في الأعمال التي تبدو ظاهرياً من أعمال الاستهلاك السهل، وأن نلاحظ بالمقابل بأن بعض الأعمال التي تبدو مستفزة وتعمل على هزِّ الجمهور لا تحتج نهائيا على أي شيء»

فأي يقف جبرا إبراهيم جبرا من ذلك ؟ ما معادلة انتشاره ؟. ليس من المفيد استباق الأجوبة التي يعرضها جبرا على القارئ في هذا الحوار، ولكننا نتصور مبدئيا أن الحضور المؤثر الذي حققه جبرا على صعيد الرواية، وربما بنفس الدرجة في غيرها من الأجناس والميادين التي أبدع وأنتج فيها، له ارتباط مباشر بثلاثة جوانب أساسية برّزته بصورة لها، في تقديرنا، أهمية خاصة في دراسة منحى وتطور الرواية العربية :

جانب يتعلق ببناء الشخصية الروائية والاستخلاص السردي لأفعالها ووظائفها والعالم المحيط بها، بل ووجودها الطبيعي في معمار النص الروائي كلّا. ذلك أن الرواية العربية درجت منذ زمن البداية إلى زمن التأسيس على استلهام النموذج «الشعبوي» وتركيز صورته «الواقعية» أو المتخيلة في مختلف المواقف

المجسدة له. نصيا ضمن خريطة مفترضة للصراع والتطور. ويمكن الافتراض مبدئيا أن جبرا، في إطار حساسية جديدة بلورها جيله من كتاب الرواية العربية أيضا، حوّل هذا النموذج، على مستوى التخييل، إلى «مثقف»، ورسم له صورة ذهنية في مختلف رواياته. وهو تحويل لساني لأنه تم على مستوى اللغة الساردة أيضا، كما أنه تحويل في الوظائف والأفعال المرتبطة بوجوده النصي في العمل الروائي ...

فرضية مبدئية يمكن أن تصلح منطلقا لدراسة خاصة.

جانب متعلق بالفضاء كمجال للتنظيم الدرامي للأحداث. ولعل خصيصة جبرا على هذا المستوى أنه وسّع من فضاء الرواية طردا مع توسيعه لبناء الأحداث والشخوص. فليس الفضاء في رواياته (قاهريا) كما عند نجيب محفوظ مثلا، ولا (إقليميا) كما في الكثير من تجارب الرواية العربية، بل انبسط مداره — في نطاق الوجود الحضري والعمراني وما يُؤثثه من علامات ودلالات — لكي يشمل الوجود المدني العربي بامتياز. ويمكن اعتبار هذا التوسيع من متطلبات «العالم الذهني» الذي يؤسس عليه جبرا رواياته.

جانب يتعلق بالشكل «كتعبير لفظي عن علاقة ذاتية وفاعلة مع المضمون» كما يقول باختين، ويمكن الاكتفاء، في هذا الجانب، بذكر ما أصاب أبنيته الحكائية في رواياته المختلفة من تعدد وتنوع، وذلك في مقابل البناء السردي الهرمي المؤسس الذي بلوره نجيب محفوظ، على سبيل المثال، في بعض رواياته الأولى.

ويعود هذا كله لارتباط الشكل عند جبرا أصلا بالتجريد الذي مسّ تعامله مع مفهومي الشخصية والفضاء في الرواية ... الخ.

إشارات عامة لا تغني، بطبيعة الحال، عن الدراسة المعمقة «للبُنْيان المرمري» الذي شيده جبرا ابراهيم جبرا طوال عقود خمسة أو يزيد روائيا وشاعرا وناقدا أدبيا وفنيا ودارسا وصاحب دعوات شرّعت للتجديد والحداثة.

وفي الحوار التالي بعض المؤشرات التي أمكن لنا أن نبلورها معه تلقائيا :

⋆ ⋆ ⋆

آفـاق :

أستاذ جبرا، نريد لهذا الحوار أن يكون حديثا مفتوحا على كل الممكنات، من دون التقيد ببروتوكول السؤال والجواب ولا بأوفاق العمل الصحفي المألوف.

جبـرا :

جميل ومفيد كذلك أن نقول كل ما يمكن أن يقال، لكن بمساحة زمنية محددة.

آفـاق :

لا شك أنكم حوصرتم بأسئلة كثير أثناء تواجدكم بالمغرب سواء في ندوة نجيب محفوظ، أو عبر اللقاءات والجلسات المفتوحة التي عقدتموها مع جمهور القراء والمهتمين في كل من مدينتي الرباط وتطوان. نريد منك انطباعا سريعا عن الأجواء التي تم فيها لقاؤك بالجمهور.

جبـرا :

أولا كنت أشعر أن ما أراه غير حقيقي لشدة اهتمام الجمهور بهذا الشخص الجالس بينهم، والذي

جاءهم من أقاصي المشرق، وإذا هم متحفزون لسماعه وسؤاله شتى الأسئلة، حتى خيل إلي أن الجمهور سيظل يسائلنا إلى مالا نهاية. وطبعا كنت آتمنى لو أستطيع ذلك حتى نثير من القضايا ما يشبع فضول هؤلاء المتحمسين، ويستجيب لصلب ما يشغلهم من اهتمامات، لكن الزمن لا يرحم. وأقصد بالخصوص تلك الليلة التي قضيناها في المركز الثقافي الفلسطيني بالرباط حيث كان عدد الجمهور كبيرا جدا، وتلك التي قضيناها بدار الثقافة بتطوان. كان ذلك بالنسبة لي تجربة هزتني كثيرا : فقد ذهلتُ عندما دخلنا المبنى، ورأيت الناس أفواجا وهي تصعد وتنزل الأدراج، وهناك من ينظّم الدخول والخروج، فاعتقدت أنني دخلت المكان غلطا، ولحسن حظي كنت رفقة أخي عبد القادر الشاوي الذي شد من أزري. وأروع من ذلك أني عندما دخلت القاعة وجدت حجمها كبيرا واتساعها هائلا وفيض الناس والواقفين في كل جانب، وقد ازداد المشهد روعة وتأثيرا عندما انفجر الحاضرون بالتصفيق دون أن أكون معتادا على ذلك.

آفـاق :

هل لنا أن نعرف ما إذا كان هناك سؤال شد ذهنك وأنت تحاور الجمهور هنا بالرباط وهناك بتطوان ؟

جبـرا :

في الحقيقة، كانت الأسئلة، وهذا لابد من قوله، من النوع الذي قد يتوقعه رجل مثلي جابه جمهور المستمعين طيلة حياته. فقد تعودت في الواقع أن أرى أناسا كثيرين، ولم أفاجأ بسؤال لم يكن في البال. ولكن كوني لم أفاجأ يدل على أن تفكير الشباب كان يعمل بالضبط على الموجة التي يعمل عليها تفكيري. وهذا يعني أننا كنا منسجمين معا، ومتوافقين، بحيث إن الأسئلة جاءتني وكأنها تؤكد على القضايا التي هي بعض مما أعيش له وأعيش به. وعندما أعيد النظر الآن، وأستعيد وقائع اللقاء، أجد أن الأسئلة كانت كلها ممتعة وتتطلب مني الكشف والصراحة. أرجو أن أكون قد استطعت في الوقت المخصص لي أن أجيب إجابات تفي بحاجة السائلين.

آفـاق :

لقد تأكدتم إذن أن لديكم حضورا قويا بالمغرب. فكيف تنظر إلى هذا الحضور ؟

جبـرا :

في القاهرة أو في بغداد أجد وأنا أسير في الطريق من يعرفني فيحييني بتلقائية، ويتحدث إلي بشكل أو بآخر، أو يلتقط صورا له معي. هذا شيء صار طبيعيا مع الزمن. ولكنني، والحق يقال، لم أجد حماسة وحرارة واندفاعا تجاهي من أناس آخرين لا أعرفهم ولم يسبق لي أن التقيت بهم من قبل في حياتي ؛ لذا أشعر اليوم أن هذا الحضور الأدبي لي لدى هؤلاء الشباب (و 95 % منهم كانوا شبابا) أكد لي، أن ما يقال أحيانا من أنَّ الناس لا تقرأ، أو أن الكتب لا تباع، كلامٌ مردود وقول غير دقيق. إن أسئلة هؤلاء تنبع كلها من الصميم، وهي ثمرة للقراءة، وتلامس فضلا عن ذلك، ما هو مشترك بين الكاتب والقارئ. ولا أكتمكم أنني، وأظن أن الأمر كذلك بالنسبة لغيري من الكتاب، أجد في هذا الاهتمام البالغ من القراء وفي أسئلتهم لي وملاحظاتهم على أعمالي، أجد في كل ذلك تبريرا واعترافا بقيمة ما كتبت طيلة الخمسين سنة. ففي عيون هؤلاء وفي أصواتهم وكلماتهم ما جعلني أشعر، وأتأكد من أن

ما سعيت إليه لم يكن عبثا، وبأنني لست بذلك الكاتب الذي يشبه وضعه من يصرخ في غرفة مغلقة، وهو إحساس كثيرا ما يراود الكتّاب. إننا بالفعل نصرخ، لكن هناك أيضا هؤلاء الرائعون الذين يُصْغون إلينا ويستجيبون لنا ؛ ويخيَّل إلي، أن ما كنت أتحدث به في بعض أبحاثي عن الفن والحلم والفعل وما بينها من علاقة، وكيف أن الحلم يؤدي عن طريق الفن إلى الفعل، يخيَّل إلي، أن هذا صحيح، وأنه أمر واقع تفصح عنه عيون هؤلاء الشباب وتنطق به ألسنتهم ؛ وقد أحسستُ وأنا أصغي إليهم أن حياتهم قد تأثرت تأثرا حقيقيا بمئات الصفحات التي كتبتها ويكتبها جيلي من الروائيين والشعراء. لذلك فنحن في الحقيقة لا نصرخ في واد، ولم يذهب الجهد الذي بذلناه في الكتابة عبثا.

آفاق :

أليس ذلك هو أقل ما ينبغي من الاعتراف بمجهود الكاتب، والمكافأة الوحيدة التي يمكن أن ينالها من جمهوره ؟.

جبرا :

المكافأة الوحيدة ولكنها التجربة الأغنى، فالكاتب يكتب في الواقع دائما لجمهور مجهول لديه. وأزعم أنني أكتب لنفسي ما يرضيني وآمل أن يرضي الآخرين. أما عندما أرى أن ما أرضاني قبل ثلاثين سنة ما زال يرضي هذه الأجيال فالأمر عندئذ جدير بالتأمل. وكنت فيما مضى أقول إنني أكتب لأجيال المستقبل. ويقول المرء أحيانا شيئا من هذا القبيل تبريراً، ربما لأن كتابه لم يبع، أو لأن أحدا لم يقرأه، فيقول إنني أكتب للأجيال التي في رحم الزمن، وإذا بالواقع يثبت ذلك. فقد كتبتُ فيما مضى، وها هم الآن ما زالوا يقرأون ما كتبت، فهؤلاء هم المستقبل. وأستخلص من ذلك، أن الفكر العربي والخيال العربي أمران فاعلان في المجتمع، وكلاهما يفعل بصورة لا نستطيع تحديدها، إنهما يتفاعلان في دواخل النفس ؛ ولا نعرف كيف سيعبِّر المجتمع عن هذا التأثير والتفاعل الداخليين. وإذ أرى الشباب بهذه الكثرة وهم يثيرون هذه الأسئلة، يغمرني الاقتناع بأن الفعل الخلاق، فعل مستمرُّ الأثر ولا ينتهي رنينه من الأذهان. الفعل قد يكون أحيانا مثل ضربة لا تُحدث رنينا، وقد يكون خبطة قوية غير أنها لا تترك أثراً ؛ لكن الفعل الخلاق هو ذاك النوع الذي لا يخبط فقط، وإنما يُبْقِي على رنينه المتواصل.

آفاق :

هل حدث أحيانا أن صادفتَ في لقائك بالجمهور ما يذكِّرك بما يشبه أبطال رواياتك وشخصياتها المتخيَّلة ؟

جبرا :

نعم، حدث هذا وأحيانا يكون رد الفعل عندي من القرب بحيث أعترف بذلك للشخص نفسه. والسائل طبعا هو على الأرجح شخص لا تعرفه، تلقاه أنت لأول مرة فلا تستطيع أن تحكم عليه من الحديث معه في ثوانٍ. لكن بعض الذين يتحدثون إلي، وبعض الذين يكررون مساءلتي ونوع الأسئلة التي يعيدون طرحها يجعلني أقول إنني أرى فلانا أو فلانة من شخصياتي ؛ وأحيانا أتساءل هل ما أثرْتُه في أذهان هؤلاء السائلين كان لصالحهم ؟ هل سيجابهون الحياة مثلما توقَّعتُ أن تجابهها الشخصيات التي تشبههم ؟. أنا أقول نعم. هذا شيء جيِّد. فالحس بالمأساة أو بالفرح وحتى بالشبق تجاه الحياة يغني الحياة بما فيها حياة الأفراد. وإذا كان لهم أن يحسوا بذلك كلية فهنيئا لهم، وأعتقد آنئذ أن هذا قد أغنى

حياتهم. أما إذا كنتُ مخطئا في ذلك مثلما يذهب البعض إلى القول بأنني تركت أثرا سيئا في نفوسهم أو أثرا لن يفيديهم في حياتهم، فأنا والحالة هذه، مستعد للقول بأن هذا غير صحيح. فالأدب الكبير هو الذي يترك الأثر المولّد في النفس. وبعد هذه اللقاءات العظيمة بالمغرب، أشعر أن هذا الأثر المولّد ربما بدأ الآن ينوجد ويتواجد لدى هؤلاء الشباب، وسوف يثمر أكثر على المدى الآتي.

آفـاق :

نود أن ننهي هذا الجانب الانطباعي من الحديث بسؤال أخير عن الكتابات التي أُلّفت حول أعمالك الروائية، وبالخصوص منها تلك التي ألفت بالمغرب في سياق الأطروحات الجامعية.

جبـرا :

قرأت رسائل جامعية كثيرة كتبها دارسون في أقطار عربية وغير عربية مختلفة، والحق أن ما قرأته للدارسين في جامعات المغرب هو أعمقها وأشدها وعياً وأكثرها براعة، وأكثر كشفا لأمور لم تخطر ببالي. وإذ أقرأ هذه الرسائل، أندهش لما كشفه الباحث من نواح لم تكن في بالي غير أنها مضمرة في النص ومتضمنة فيه. وهذا يؤكد على قيمة العملية النقدية التي انخرطوا فيهاوجندوا نظرياتهم من أجلها. وأضيف، إنني أحيانا لا أفهمهم، ومن حقي ألا أفهم ما يقولونه.

آفـاق :

لكن، ألا يزعجك قليلا باعتبارك مبدعا وقارئا متذوقا للابداع، حجم الاصطلاحات التي تُدْرَسُ من خلالها أعمالك وبالخصوص من لدن النقاد الذين يتبنون المناهج الجديدة ؟.

جبـرا :

صحيح، هذا الأمر كان يقلقني فيما مضى، في بداية الأمر، وخصوصا إذا لم أكن راضيا على هذا النوع من المصطلح. لكنني في الفترة الأخيرة لا أتسامح فقط، وأنما أخذت أرى الناحية الايجابية في الأمر. فالنقد شيء يتجدد باستمرار، وتجدده يعني تجدد مصطلحه، وفي تجدد مصطلحه إضافة إلى الرؤية القديمة وانفتاح لها على الجديد من المعارف والطرائق. وصرت هكذا أشعر أن من حق هؤلاء أن يروا كتاباتي على طريقتهم ما داموا بالفعل يرون هذا الشيء الذي أمامهم، لأنه كثيرا ما تَقْرَأُ نقدا ويخيل إليك أن الناقد لا يرى ما يتحدث عنه. يتحدث عن شيء موجود في ذهنه فقط. أما النقود في هذه الدراسات فتدل على أن شباب المغرب يبحثون عن هذا المصطلح الصعب، ويطبقونه بشكل أو بآخر. قد لا يكونون موفقين دائما مائة بالمائة، لكنهم يرون ما يدرسونه بعين ثاقبة ولا ينافقون أبدا، فهم يأتون أحيانا بأحكام مزعجة، وقد غضبت أكثر من مرة على ما قرأت. غير أنني عندما أعيد النظر أرى أنهم على أرضهم التي اختاروها لأنفسهم، فَلِمَ لا يرون الأمر كذلك ؟.

آفـاق :

هذا يعني أن مفاهيمهم واصطلاحاتهم هي التي قادتهم إلى تلك النتائج ؟.

جبـرا :

وهذا مهم جدا فقد كنت أقول دائما إن العمل الفني لهو بمثابة أرض مفتوحة للكشف المستمر ... فإذا كان هذا العمل يوحي بهذه الكشوف فأهلا وسهلا لأنه يدل على حيوية العمل المنقود ...

آفـاق :

هذا عن الدراسات الجامعية فماذا عن كتابات النقاد ؟

جبـرا :

في الحقيقة كتابات النقاد إجمالا تفرحني وتندرج هي بدورها في هذا السياق، لأن كثيرا من الكتابات التي قرأتها في الصحف المغربية، تبدو إما امتدادا للأطروحات أو مجتزءات من الدراسة الجامعية ؛ وأنا أؤكد أيضا أن فيها أثرا من آراء الأساتذة الذين أشرفوا عليها.فالعملية النقدية إجمالا بعبارة أخرى عملية مدروسة ومحكمة ... كل ما هناك هو أنني أحاول أن أتوقع ما الذي سيفعل هذا الناقد في المسقبل ؟. وأي نوع من الكتابة سينجز ؟ وأي نوع من الكُتّاب سيدرس ليكتب ؟. لكننا لا نستطيع أن نتكهن بهذا، وليس من الضروري أن نتكهن به ... ما دام هو على هذه الحيوية راهناً.

آفـاق :

هذه الخلاصة توصلنا إلى صلب أعمالك، والروائية أساسا ؛ لدي سؤال يحاول أن يجمع بين طرفي موضوعين مختلفين ... بين جبرا الكاتب المبدع، وجبرا الفلسطيني. فالملاحظ أن السؤال الفلسطيني في أعمالك الروائية يُطرح بإلحاح ... وهو موجود وحاضر باستمرار ... سؤال قارص وحارق ومتردد على الدوام في أعمالك، في «السفينة» وفي «صيادون في شارع ضيق» وفي «البحث عن وليد مسعود»...

جبـرا :

إنه موجود حتى في دراستي النقدية، وفي شعري طبعا.

آفـاق :

لكن، بالرغم من هذا الاهتمام الكبير بالسؤال الفلسطيني، فالملاحظ أن جبرا السياسي أقل حضورا في الجدل الفلسطيني، أقصد في مستوى الكتابة السجالية المباشرة والانخراط اليومي في العمل السياسي. وأستحضر بهذا الصدد الملاحظة الدقيقة التي أبداها خيري منصور بالمركز الثقافي الفلسطيني معلقا على ما راج من نقاش. تقول الملاحظة إن جبرا كان الأول الذي أخلّ بالمعادلة السائدة التي ترى أن الكاتب الفلسطيني مناضل بالأساس ومبدع في الدرجة الثانية. فهل هذا يعني أنه بوسع الكاتب أن يكون مبدعا كبيرا من دون يافطة الفلسطيني ؟.

جبـرا :

مع أن خيري لم يقصد هذا بالضبط فكلامك صحيح. لقد أخذ يبدو واضحا أن الإبداع نفسه يمثل نوعا من النضال بالنسبة للفلسطيني. فتجربة محمود درويش، وإبداعات كل هؤلاء الشباب الذين يكتبون، وأنا من أوائلهم وقد بدأت مع الرواد في فترة جد صعبة، وبعد عشرين سنة من الكتابة والإبداع المتواصل ومجابهة الصم والبكم والعميان، بعد هذا كله أخذ يتبين أن الابداع والكتابة الجيّدة هي نضال قد لا يقل أهمية عن أي نوع آخر من النضال. وهذا شيء نؤكد عليه الآن نحن الأدباء الفلسطينيين. إن النضال في سبيل أية قضية لا يمكنه سوى أن يكون مزوّدا بهذا النوع من الفكر المتوالد باستمرار، والمؤكّد على التفاعل بين الفرد والحياة. نحن لم نصوّر الفلسطينيين بوصفهم أناسا لا يعرفون ما معنى أن يُنظر إلى شجرة، أو ما معنى أن ننظر إلى الأفق فنراه بشكل ما، ما معنى أن ننظر إلى الصخرة فنرى

الظل الأزرق الذي تلقيه على العشب الأخضر، وما معنى أن يحب الانسان، أو أن تحب المرأة لدرجة الجنون. هذه كلها أجزاء من الحياة التي نقول نحن عنها إنها بعض ما نحارب من أجله ؛ لأن حقنا نحن الفلسطينيين في الحياة هو حقنا في أن نرى هذه الأشياء كلها على طريقتنا، فنبدع على طريقتنا، ونؤكد بذلك حضورنا إنسانيا. وهذا في الحقيقة هو الذي حاولتُ أن أفعله بالذات. كتاباتي كلها عن فلسطين، وعن الدور الانساني لفلسطين. في الغرب يصوروننا أحيانا نحن الفلسطينيين بوصفنا إرهابيين، وهذا جنون. فليقرأونا، نحن في الواقع نأتي إلى الحياة ونحكي إلى الناس وأيدينا مملوءة بالحب. ولكن هذا لا يعني أننا مستعدون لأن نطأطئ رؤوسنا أمام أي إنسان. فنحن نجمع ما بين الصلابة التي لابد منها لقضيتنا، وبين الحب الذي نعطيه لكل من هو في مستواه. وعلاقات ابداعاتنا هي أكبر دليل على السؤال. أنا مجرد واحد من المبدعين الكثيرين الذين أثبتوا هذا الشيء ومحمود درويش في المقدمة من هذا النوع من العطاء الرائع الذي بات الآن ليس عطاء عربيا فقط، ولا فلسطينيا فقط، وإنما عطاء للعالم ...

آفاق :

كيف تفسر التجاهل الذي يبديه الغرب حيال التجربة الإبداعية الفلسطينية ... والعربية على العموم ؟.

جبرا :

هو عائد أولا إلى نوع من المقاومة الداخلية المركبة في النفس الغربية تجاهنا، بسبب الحضور الصهيوني القوي في الأوساط الأدبية والاعلام الغربيين ... الصهيونيون لهم حضور قوي جدا في هذه الساحة بالذات والتي نحن كأدباء وكمبدعين نقدم أنفسنا عبرها ... لكن أنا أشك أن أدبنا سواء الفلسطيني أو العربي بات يصل إلى الآخرين ولو بمقادير ... ولعله في يوم من الأيام يقع تدارك شيء من هذا.

آفاق :

أليس هناك قصور من ناحية الترجمة ومن ناحية التعريف بأدب القضية الفلسطينية ... ؟.

جبرا :

نحن نحاول وهناك الآن محاولات جادة. كنا نتحدث قبل عشرين أو ثلاثين سنة عن دور الترجمة ... ولم نكن نجد ما نترجم ... الآن هناك محاولات منظمة لايجاد هذه الترجمات الضرورية ... وأعتقد أنه في بحر السنوات الخمس القادمة سيكون هناك أدب فلسطيني مترجم إلى الفرنسية والانجليزية والروسية ... وأنا أعرف أن الكثيرين من الناس يقبلون عليه ويدرسونه وأعرف من تجربتي الخاصة أن الكثيرين من غير العرب الآن يدرسونني، وما كانوا يدرسونني قبل خمس أو عشر سنوات. ومعنى هذا أن هناك تحولا ... يدرسوني مثلا باللغة الروسية أو باللغة الألمانية أو اليوغسلافية، أنا وآخرين طبعا. ولاحظت أن الدراسة منصبة دائما على الشعر وعلى الرواية ... وعلاقة كل هذا بتجربة الانسان في القرن العشرين ... لأنهم يريدون أن يتأكدوا ربما أننا جزء فاعل من حضارة هذا العصر ... وهذا بالضبط ما نؤكد عليه نحن الفلسطينيين.

آفاق :

باعتبارك أحد الذين تمرسوا بالكتابة باللغة الأنجليزية ... هل شعرت أو تشعر بغربة داخل هذه

اللغة ... قصدي هل هناك تأثير أو معاناة معينة أثناء الكتابة أو أثناء تلقي العمل الأدبي بلغة أخرى، وبعبارة، هل يمكن أن نتحدث بوجه من الوجوه عن الانجلوفونية إسوة بالفرانكوفونية ؟

جبـرا :

أنت تستطيع أن تتحدث عن الأنجلوفونية بنفس المقدار الذي تتحدث به عن الفرانكوفونية ... ولكن بالنسبة لي وبالنسبة لكثير من الفلسطينيين بشكل خاص ومن العرب إجمالا ... الأنجلوفونية لم تكن مشكلة للعرب أبدا ... الفرانكوفونية كانت وما تزال مشكلة بالنسبة للعرب الذين يكتبون بالفرنسية ... أدرس الموضوع تجد أن الذين يكتبون باللغة الفرنسية يجدون أنفسهم مضطرين للكتابة بها ويعبرون عن أنفسهم لا نقديا ... ودراسيا فقط ... وإنماإبداعيا ... روائيا ... وشعرا ... وهكذا ؛ أما الذين يكتبون باللغة الانجليزية من العرب ... وهم قلة أصلا ... أكثرهم يكتبون دراسات وأبحاثا ... وأبحاثهم ودراساتهم من أحسن ما يكتب باللغة الأنجليزية وأكثرها يتصل بالقضايا العربية ... أما دراساتهم النقدية ... كدراسات إدوار سعيد بوجه خاص فلا تُجارَى في دقتها وقوّتها وذكائها ... لكن الذين منهم يكتبون شعرا أو رواية من العرب ... قلة نادرة جدا ... وأنا واحد من هذه القلة ... فلم أكتب بالأنجليزية لأنني عجزت عن الكتابة بالعربية ولم أكن في يوم من الأيام منفيا عن لغتي ... أنا كتبت باللغة الأنجليزية تحديا ومتحديا أهلها ... كتبت لهم ما أردت أن أوصله لهم من علمي أنا ... سواء كرواية أو كشعر أو كنقد ... وقد كتبت كثيرا من النقد الفني باللغة الانجليزية ... ولم أرد أن أترك الكتابة بالانجليزية وإنما أراوح بين الكتابة بالانجليزية والكتابة بالعربية، بسهولة كبيرة ... أحيانا أشعر أن لا مبرر لأمر ما أن أكتبه باللغة الانجليزية ؛ لِمَ أكتبه بالانجليزية وأنا أستطيع أن أعبر عن نفسي بالعربية ولي من القراء الكثيرون ؟. لكن الفرانكوفونية باتت كأنها نوع من المرض ابتلي به بعض العرب ... فيجدون أنفسهم مضطرين، لكي يعبروا عن أنفسهم، أن ينطقوا أو يكتبوا باللغة الفرنسية ... ونعرف منهم بعض الشعراء والروائيين بالضبط كبعض الفرانكوفونيين مثلا في القارة الافريقية ... وأنا أقول إذا شعروا بشيء من الاثم لأنهم يفعلون ذلك ... فهم محقون في أن يشعروا بالاثم لأن لديهم لغة كالعربية ... قوية التعبير ... كثيرة الحيلة ... غنية الموارد ... وعليهم أن يعودوا إلى لغتهم ... ولكن إذا ارادوا أن يوصلوا هما عربيا للآخرين عن طريق اللغة الفرنسية فعلى عيني ورأسي، لم لا، شيء رائع رائع جدا ... لكن يجب ألا يشتكوا فيقولون إنهم منفيون في لغة الآخر ... لماذا ينفون أنفسهم في لغة الآخر وهم أصلا من تربة هذا البلد ... ؟ لماذا ؟

آفـاق :

بِمَ ترد على تساؤلك إذن ؟

جبـرا :

أنا أعتقد لكسل ما، إنك تنصرف عن لغتك إلى لغة الآخر ... وأنا متأكد أن الذين يكتبون بالانجليزية من العرب ليسوا أبدا كالهنود والباكستانيين الذين يكتبون بالانجليزية ... فمشكلتهم كمشكلة الأفريقيين الذين يكتبون بالفرنسية أو الأنجليزية ... يقولون إن لغاتهم المحلية لم تتطور بما يكفي للتعبير عن تجربتهم الابداعية ... فالقضية حضارية بالنسبة لهم ... أما نحن الذين نكتب بالانجليزية عندما نريد، فنكتب ذلك لأننا نتحدى أصحاب هذه اللغة ونوصل إليهم ما نريد أن نوصله إليهم مباشرة.

آفـاق :

إذن الموقف مختلف عن التركة الاستعمارية وسوى ذلك ... ؟

جبـرا :

نهائيا ... نهائيا ... وأنا درست الموضوع ... وأقول هذا عن تأمل ... وكتبت عنه بالانجليزية ... وعندي كتاب اسمه «**تمجيد للحياة**» A Célébration of the lif أبحث هذا الموضوع في مقدمته ...

آفـاق :

من هذه الناحية فعلاقتك الضليعة بشكسبير لم تكن ظرفية ولا مؤقتة ولا نتيجة مزاج طارئ ... ؟

جبـرا :

طبعا لا ... علاقتني بشكسبير مثلها مثل علاقة أي مفكر بقضية فكرية ... كعلاقة أي شاعر بقضية شعرية ... أنا درست شكسبير لأسباب أكاديمية كي آخذ شهادتي في الأدب الأنجليزي ... وكنت محظوظا لأن أساتذتي كانوا من أهم النقاد الانجليز في القرن العشرين ... وأنا أذكر أسماءهم في بعض دراساتي أو في بعض كتاباتي الأتوبيوغرافية ... وبما أنني شعرت منذ اليوم الأول أن شكسبير هو مِلْك للانسانية فلم لا أكتب عنه بالانجليزية أو بالعربية ولِمَ لا أترجم وأدرس وأجعل هذا الشيء ممكنا باللغة العربية، فاللغة العربية هائلة جدا وتستطيع أن تستوعب أكثر الأمور تعقيدا في الأدب ... أنا لا أتحدث عن الطب ... أو الفيزياء أو الكمبيوتر ... أنا أتحدث عن الأدب ... والشعر ... شكسبير فيه تعقيد من حيث اللغة والصورة والشحنة العاطفية ... قد يبدو لبعض الناس أن اللغة العربية لا تستطيع أن تستوعب ذلك. وأنا أقول إن اللغة العربية تستطيع أن تستوعب هذا كله ... وأن المترجم البارع هو الذي يستطيع أن يجعل ذلك ممكنا ... وهذا بالضبط ما حاولت أن أفعله في سبع من مسرحيات شكسبير الكبرى. ويخيل إلي أنني وصلت إلى مكان ما من نفس قرائي ...

آفـاق :

بودي أن أعود بك قليلا إلى عالمك الخاص لأسأل عن طبيعة الاحساس الذي يخامرك وأنت تشرع في كتابة رواية ما وأنت تضع الحرف الأخير منها ؟. وهل هو ذات الاحساس الذي يغمرك عند الكتابة في اللغتين ؟

جبـرا :

عندما أفرغ من عمل ما ... يشتد بي القلق من جديد ... وهذا القلق يلازمني وهو الذي يدفعني ربما الى أنواع اخرى من الكتابة ... فأكتب نقدا أو أكتب دراسة فنية أو أترجم شيئا آخر ... حتى ترجماتي لشكسبير في كثير من الأحيان قمت بها لأنني كنت أعوض عن الكتابة الابداعية التي كانت تملأني بالقلق ولا تتحقق كما أريد ... أنا مثلا ترجمت «**الملك لير**» أثناء كتابة رواية «**السفينة**» ... وترجمتي لشكسبير اطلقت في نفسي كوامن كان يجب أن تطلق لكي تنفيني فأستطيع أن أعود إلى «**السفينة**» بالشكل الذي كنت أريده ... وكان إحساسي بالمأساة إحساسا غريبا خصوصا بعد 1967، ... وشعرت بأن شكسبير قد ساعدني في التغلب على هذا الحس الماحق لكي أجعل منه شيئا يقارب الفن ... إذن أنا أعود فانشحن وتبدأ الفكرة تخامرني بأن هناك ربما قصة ما أستطيع أن أتحدث

عنها، ــ أن أكتبها، وأنا أتحدث هنا عن الفن الروائي طبعا ــ وإذا بفكرة مبهمة وشخصيات على شيء من الوضوح ترتسم في الذهن حتى وهي ... لاتزال أقرب إلى الابهام. وتأتيني هذه الأفكار وأنا أمشي ... وأنا أحب المشي لمسافات طويلة ... أشعر أنني ربما اقتربت من شيء قد يتحول إلى رواية ... إذا استمررت بكتابته ... إذا بدأت بكتابته ... لكن الكلمات الأولى لا تأتي، مشكلتي هي الأسطر الأولى.

آفـاق :

مصاعب البداية تقصد ؟

جبـرا :

مصاعب البداية طبعا مع أن الشحنة بدأت تشتد بداخلي وباتت تأتيني هواجس تقلقني في النوم ... وتقلقني وأنا أتمشى ... هواجس تفاجئني وأنا أتحدث إلى الناس ... وأنا أقرأ ... لكنها لا تتحول إلى أسطر أولى لكن فجأة، وبينما قد أكون أقرأ شيئا علميا ... وقد أكون أسمع موسيقى ... أو أكون في حديث مع البعض في موضوع لا علاقة له بهواجسي ... أشعر باندفاع فظيع ... كالانفجار في ذهني ... في خيالي ... يدفعني رأسا إلى القلم والورقة وأقعد وأكتب ... وأكتب صفحة صفحتين ... ثلاثا، أربع صفحات ... وأعرف أنني بدأت عملا جديدا ... وأنا لا أعرف بالضبط إلى أين أنا سائر. في كل رواياتي كانت البداية من هذا النوع ... بدأت وأنا لا أعرف إلى أين. أنا سائر ... لكن طبعا هواجسي موجودة ... وموجودة بشدة ... ومتداخلة ... وإذ أعيش مع هذه الهواجس ... تكون الكتابات الأولى هذه ... هي الممهدة للمزيد من الهواجس ... أترك ما كتبت، دون أن أعيد قراءته أحيانا، وإذا جاءني بالليل أنام ... وأقوم بالصدفة وأراه مرة أخرى ... فأشعر أن المزيد يأتيني ... إلى أن أصل نقطة في الكتابة تنغلق الأمور مرة أخرى أمامي ... فأتركها وأحيلها كلها إلى ما أسميه باللاوعي ... لأنني الآن اقتنعت عبر هذه السنين كلها بأن الطباخ الأمهر عندي هو هذا اللاوعي، الذي أحيل إليه كل ما يصعب عليّ أن أعطيه شكله النهائي، إنه مستودع عجيب وشغّال وهناك صناعون يعملون. وإذا بي مع المدة أشعر بأن هذا اللاوعي يقذق إلى السطح من الوعي بأشياء يجب أن أعود إلى كتابتها ... فالقضية سيكولوجية ... وطبعا هذه العملية تستمر عندي أحيانا ثلاث سنوات إلى أربع سنوات. وأحيانا أكثر من ذلك ...

آفـاق :

في كل إبداع خيالي جانب من الواقع المعيش، وخلف كل حلم روائي تجربة تغذيه ؛ وقلما ينفصل الواقع عن اللاواقع والرؤيا عن التجربة في رواياتك. فكيف يتحول لديك المعيش والحلم إلى عمل فني يمتلك مسافته وخصوصيته ؟

جبـرا :

عندما كتبت «السفينة» لم أفكر أنني أكتب بلساني، وإنما كنت أريد أن أبدأ بالرواية ... وكان الأمر يقلقني وكانت فكرة تصوير تجربتي مع البحر تلازمني من مدة ... [القصص] مع البحر متنوعة لأنني ركبت السفن بالفعل في فترة من حياتي بأشكال مختلفة ... فأناتصورت أنني سأتحدث عن البحر ... وهكذا بدأت السفينة ولذا سميتها السفينة فأنا تحدثت في الواقع بلساني في أول الأمر ... لكنني ما كدت

أبدأ حتى شعرت بأن هذا الذي أقوله هو بالضبط ما يمكن أن يحدث لشخص مرّ بتجربة كالتي مررت بها ... ولكنه سيستمر بها إلى تجربة من النوع الذي قد لا أريده ... فما الذي يمكن أن يفعله شخص كهذا ... ؟ فاستمر المونولوج على طريقتي ... أريد الحديث عن البحر ... أريد أن أتحدث عن بعض النساء اللواتي عرفتهن عن طريق البحر ... وإذا بالفكرة الأولى لفعل درامي روائي تتخلق عندي ... فاستمررت ... ثم أتيت بمونولوج آخر لشخص آخر، وقلت لنفسي إن الشخص الآخر سأجعله أقرب إلى نفسي وسأسميه «وديع». فجاء المونولوج الآخر ... ومن الصفحات الأولى هذه تقرر مسار السفينة، وهذا المسار جاء بعدد من الأفكار الأخرى والهواجس الأخرى ... وأخذ يقولبها ضمن هذه السفينة التي بالفعل كانت تمخر عباب البحر المتوسط من بيروت إلى نابولي ... ولو كنت قد زرت تطوان أيامئذ أؤكد لك لجعلت السفر يتم من بيروت إلى تطوان لكنني أنا أصر فقط على الحديث عن الأشياء التي جربتها بنفسي ... فالأماكن التي أذكرها في السفينة هي أماكن زرتها وعرفتهاوأحببتها وقرأت عنها ... الخ فأنا من ناحية أتشبث بتجربتي ومن ناحية أخرى أجعل هذه التجربة أوسع كثيرا، فتتداخل وتتعارض ... وتتقاطع ... وتأتي النتيجة التي تكون مرجوة ...

في «صيادون في شارع ضيق» لما بدأتها كنت قد تركت بغداد وكنت أدرس في الجامعة العربية، كنت أدرس **فولكنر** تلك الأيام ... وقرأت **همنجواي** ... وكثيرا من الكتاب الأمريكيين الذين لم يكن قد أتيح لي أن أدرسهم قبل ذلك. وبما أن دراستي كانت في النقد فقد كانت مطالعتي تتصل ليس فقط بمسألة التمتع بما أقرأ ولكن بدراسته دراسة نقدية. لكن في الوقت نفسه، كانت تجربتي البغدادية متمازجة مع تجربتي الفلسطينية تلح عليّ بقوة ... وكنت قد تزوجت حديثا وفي ظروف صعبة ومرت عليّ ليالٍ لا أعرف النوم ... لأن شيئا ما يلح علي أن أكتب عن هذه التجربة ... فأنا أدرس الرواية الأمريكية ... وأعيش في الحقيقة في جو طلابي جميل جدا في جامعة هارفرد في مدينة اسمها كامبردج وهي من أجمل المدن الجامعية في العالم ... وحياتي في فترة قصيرة خلت من الاشكالات الصعبة، فلها مسار معين على الأقل لسنة، أعرف أن دربي معه. لكن إلحاح الذاكرة كان عنيدا ومقلقا ويمنع عني النوم خصوصا وأن زوجتي اضطرت إلى العودة إلى بغداد وإلى أن تتركني لظروف قاهرة وأنا في أول الزواج فوجدت أن الطريقة الوحيدة لكي أريح نفسي هي أن أكتب عن هذه التجربة ... فجلست وكتبت الصفحات الأولى ... وكتبت ... وكتبت صفحات كثيرة جدا لأنني أريد أن أفرغ ما في نفسي دون أن أعي أنني سأجعل مما كتبت رواية كاملة ... وكانت النتيجة أن ما كتبته أخذ في النهاية شكل رواية. وواقع الأمر أن روايتي لم تبدأ عندما كتبتها كما هي. في «صيادون في شارع ضيق» لأن الكثير مما كتبته حذفته لأنه لم يكن منسجما مع الفكرة الروائية التي تبلورت فيما بعد ... فقد أصبح الغرض شيئا آخر أصلا ... فحذفت ما كان شخصيا جدا عندي وأبقيت على التفصيلات التي تتراكم لكي تخلق الخط الروائي ... وهكذا نفس الشيء حتى في رواية «الغرف الأخرى»، روايتي الأخيرة ... أنا لست من الذين يرون الحلم الواحد عدة مرات ... أعرف أن هناك أناسا يحدثونني عن أنهم رأوا حلما ثم رأوه مرة أخرى وأخرى، أنا لست منهم، لكنني بالفعل رأيت حلما وكان واضحا جدا ... وفي الليلة الثانية رأيت الحلم نفسه ... وفي الليلة الثالثة أو الرابعة رأيت هذا الحلم مرة أخرى، لخمس أو ست ليالٍ جاءني هذا الحلم ... وهو الحلم الذي أصفه في بداية رواية «الغرف الأخرى» ... الجماعة في الحافلة والرجل واقف ينتظر لا يعرف ماذا ينتظر، وامرأة تصر على أن يركب معهم في الحافلة، وتدير ظهرها إليه، وتكشف عن مؤخرتها لكي تسخر منه عندما يرفض الانضمام إليهم ؛ إلى الآن لا أعرف ما الذي كان يقذف بهذه الصورة بتقنياتها

التشكيلية الجميلة في ذهني، لكنني شعرت أن هذه بداية شيء يجب أن أقوله. ولما بدأت أصف هذه التجربة، بدأت الرواية عندي، وعرفت ما الذي كنت أريد أن أقوله. منذ عشرين سنة أو ثلاثين سنة، كانت هناك أشياء كثيرة أريد أن أقولها. وكنت أدفعها إلى الظل ... وإذا بها تأتي ... وحالما بدأت أكتب ذلك ما عاد الحلم يعود إلي.

آفـاق :

ولكنك كتبت بطريقة مواربة ما كنت تريد أن تكتبه أو ما كان يجب أن تكتبه بطريقة أخرى.

جبـرا :

لا ... أنا أعتقد أنني حولت الحلم إلى حقيقة ... فإذا كان كابوسا فأنا حولته إلا كابوس آخر ...

آفـاق :

هذا بالضبط ما زعمه بعض القراء بقولهم إن في «الغرف الأخرى» جوا كفكاوياً ... وأنا اتفق مع هؤلاء إلى حد ما فقد شعرت بالفعل بهذا التركيز فيها على الحلم وعلى اللاواقعي... وهذا يدهشني الآن عندما أسمعك تتحدث عن هاجس الواقع ... والابهام بالواقع الذي نريد أن ترسخه في كتابتك الروائية ... هذا الجانب في الرواية يؤكد انتقالك من تجربة الكتابة الواقعية التي ميزت مجمل أعمالك السابقة والابتعاد تدريجيا ... لمعانقة تجربة الحلم والكوابيس والخيالات ... المظهر الآخر للتحول هو إزاء تحديات البناء الروائي ... فأمام رواية كبرى مثل «البحث عن وليد مسعود» وهي معمار متناسق الأطراف ... وموغل في الدقة والتعقيد نجد رواية مثل «الغرف الأخرى» تتميز ببساطة بنائها وانسيابه. بمعنى ما هناك انتقال من رواية متعددة الأبعاد والأنساق إلى الرواية ذات البعد الواحد والنفس المسترسل هذا التحول هل كان مقصودا ؟ وما هي أبعاده من وجهة نظرك ؟.

جبـرا :

هذا صحيح ... لقد شعرت بأنني لا يمكن أن أعود إلى التركيبة التي اتبعتها في «البحث عن وليد مسعود». في هذه الحالة ... في هذا الحلم الذي ألح علي كان سينطلق بي على هذا الصعيد ... شئت أم أبيت ... وقد رضيت به وكان علي ألا أطيل أكثر مما ينبغي لأن هذا الجو لا يستطيع أن يتحمله الانسان لفترة وحتى أنا كنت أشعر بذلك والغريب أن هذه الرواية كتبتها في مدة قصيرة ... هي ورواية «صراخ في ليل طويل» ... التي تبين أنها تشبهها مع أنني قد كتبتها قبلها بأربعين سنة ... أنا تصورت أنني كتبت شيئا لم أكتبه من قبل ... وكنت نسيت «صراخ في ليل طويل» ... وإذا بي أضطر إلى العودة إليها لمراجعتها لأمر ما ... وفي الواقع كنت أنظر فيها إلى الناحية الطباعية لأننا نريد أن نعيد طبع الرواية ... وقرأت، وقرأت، فاندهشت لأن «الغرف الأخرى» تتصل ب «صراخ في ليل طويل» أكثر مما تتصل بالأعمال الأخرى كلها ... وشعرت أنني عندما كتبت هذه الأخيرة أيضا أحلت أشياء كثيرة إلى الظل ... ما كان لي أن أقولها إلا بعد أربعين سنة فتكون كأنها استمرار أو امتداد لتجربتي مع «صراخ في ليل طويل» ... وأنت إذا قرأت الروايتين قد تجد متوازيات وأشياء كثيرة ... غريب عقل الانسان ... اللاوعي عنده غريب ... كيف يختزل هذه التفاصيل أربعين سنة ثم يطلقها لأنه لم يستعملها في المرة الأولى ... وآن الأوان له أن يستعملها ... فقد تم انضاجها ويجب أن تقدم للعالم ...

آفـاق :

هل للعنوان لديك من قيمة ... وفي أية لحظة تشعر بالحاجة إلى أن تضع لما كتبته عنوانا ما ؟.

جبـرا :

العنوان مهم جدا عندي، فإذا كنت محظوظا وجاءني أثناء الكتابة فإنه يساعدني على الاندفاع به ... ولكنه لا يأتي دائما في أول الكتابة ... «السفينة» جاء عنوانها مع أول كلمة تقريبا ... فما كدت أكتب المونولوج الأول حتى قلت إن هذه يجب أن تسمى «السفينة» ... وبس ... هناك من يقولون «السفينة والعشاق» «السفينة والهاربون» «الهاربون بالسفينة» وكل ذلك لا معنى له. تكفي هذه «السفينة» عنوانا للرواية. لكن «صراخ في ليل طويل» كان عنوانها يختلف ... ولو أنه أيضا كان عنوانا طويلا ... ولعلك تعلم أنني من الذين بدأت موضة العناوين الطويلة منذ تلك الأيام، لأنه ما كادت «صراخ في ليل طويل» تظهر حتى ظهرت أنواع الكتب تردد صدى هذا النوع من العنوان ... بطلت العادة الآن لحسن الحظ ... في أول رواية «صراخ في ليل طويل» كنت استشهدت ببيتين للكاتب المسرحي الأنجليزي **توماس كيت** يتحدث فيهما فيما أذكر عن الأرواح الهائمة التي تمر من خلال بوابات العظم التي هي بوابات الجحيم ... فالفكرة الإغريقية تقول إن بوابة الجحيم هي مصنوعة من القرن ومن خلالها تمر الأرواح الهائمة إلى أن تدخل الجحيم، فأنا في الواقع أردت أن أصور هذه التجربة وهذا الذي كان في بالي عندما كتبت «صراخ في ليل طويل» ... عندما ترجمتها إلى اللغة العربية وجدت أن العنوان لا يستجيب لحاجتي بالضبط، وأنه ليس هناك فقط قضية الدخول إلى الجحيم وإنما هناك في الواقع خروج من الجحيم، ففكرت وإذا بهذا العنوان يأتيني ... في الأصل الأنجليزي كتبت «مرور في الليل الصامت باتجاه بوابات الجحيم». فالدخول إلى الجحيم، هنا صار خروجا إلى الليل الصاخب نحو مكان ما .... فانقلبت الآية معي، ولأن العنوان مهم جدا عندي فما كنت لأرضى عن العنوان الأول وفضلت هذا العنوان.

وهكذا الشأن في «البحث عن وليد مسعود» جاءني العنوان أثناء كتابة الفصل الأول تقريبا لما نشرته في الآداب ... وبعد ذلك صدرت عدة كتب لأصدقاء وآخرين يعنونون بالبحث عن كذا، وكذا، أنا الآن أكتب رواية أقلقني عنوانها وحتى الآن لم أجد لها العنوان المطلوب بالضبط ... لكن أخيرا أعطيتها عنوانا قد أبقيه وقد لا أبقيه ... وهو «يوميات سراب عفان» وهو اسم البطلة ... هذه المرأة الشخصية المحورية هي بطلة ... وقد مشيت مسافة طويلة في كتابتها لكنني قد أغير هذا العنوان إذا وجدت أنه لا يفي بحاجة ما حققته في الكتابة ... ربما حين أكتب المزيد سأجد أنني أريد عنوانا آخر ... وفكرة ذكر اسم البطلة لها إيحاءات ... إنها سراب حقيقة ... وخصوصا أن مشكلتها هي أنها تخلط الواقع بالوهم ويومياتها هي مزيج منهما معا ... تكتب يوميات حقيقية عما جرى لها وتردفها رأسا بيوميات وهمية ... إن هذا التلاعب المستمر بين الحقيقة والخيال يكاد يدفع بها إلى نوع من الفعل والحركة قد يكون جنونا أو انتحارا وقد يكون عملا بطوليا ... هذا ماسنعرفه فيما بعد عند الانتهاء من كتابة الرواية وصدورها.

آفـاق :

نعرف اهتماماتك المتنوعة ... والتي تشمل الفنون والتاريخ والموسيقى ... كيف تنجح في استثمار كل هذه المعرفة الأدبية والعلمية والفنية في كتابة الرواية ؟ هل على أساس التكامل بين الأجناس أم على أسس التنافر ؟

جبـرا :

أولا أنا لا أستثمر أي شيء ... هذا ليس، استثمارا ... أنا أتمتع بها جميها ... وأخذ منها ما أشاء ... متعتي بها عميقة ومطلقة، وهي جزءمن دقائق حياتي اليومية ... وعندما أكتب أشعر بأن كتابتي متصلة بهذه الفنون المختلفة التي تعطي حياتي قيمتها ومغزاها ... إذن، أنا لا أفكر بهذه الفنون سواء أتنافرت أم انسجمت كأنها وسيلة من وسائل إغناء الكتابة ... لكنني أكتب وأنا مدفوع بها، تثيرني وتوضح لي أشياء قد لا تكون في بالي إنما المهم هو أنني أرى أن الثقافة تمثل جزءاً أساسيا من تجربة الانسان في هذا العصر. ولا أستطيع أن أفصل الفعل الروائي عن ثقافة المؤلِّف ... بل من السخف أن أحاول أن أفعل ذلك، لأنني عندما أكتب أصبح شخصا غير الشخص الذي هو أنا ... فكل هذه المعارف تتكامل في ذهني ... وعندما أكتب، فأنا أنظر إلى الكتابة باعتبارها كلية ويتدفق الأمر بالطبع على الشخصية التي أتحدث عنها نفسها. الشخصيات تتفاوت في مستواها الفكري والثقافي ... وليست كل الشخصيات ذات اهتمامات بالفن أو الموسيقى ...لكنني بشيء من العناد أجعل الكثير من شخصياتي متصلا بهذه الفنون ... ويتمتع بالحديث عنها ... ولم لا ؟ ما دمت أنا أتمتع بالحديث عنها.

آفـاق :

لعل في ذلك ما يفسر ميل بعض النقاد والقراء إلى القول بأن معظم شخصيات جبرا هي من أوساط أرستقراطية تتفنن في الحديث عن اللوحة وعن السمفونية وعن التمثال ؟

جبـرا :

غير أني أقول لهم، إن وهمهم وهم قاتل. لأنهم يتصورون أن الشخصيات هي التي تتحدث عن الفنون وتحب الفن ... أؤكد لكم أن الذين يحبون الفنون في أغلب الأحيان ليسوا أرستقراطيين ... وأنهم أناس بسطاء ... حقيقيون، مشاعرهم حساسة، واكتسبوا المعرفة لكي يجعلوا حياتهم أغنى وأكثر كثافة ... فيتصور بعض القراء أن شخصية المرأة التي أتحدث عنها وهي تعرف شيئا عن الفن أو عن الموسيقى أو عن المسرح أصبحت أرستقراطية ... لا. أبدا هذا غير صحيح يا سيدي ... أنت تعرف كم من الذين قضوا سنوات في السجن يحبون الفن أكثر من أي أرستقراطي قاعد على مؤخرته يشرب الويسكي ...

آفـاق :

أضيف إلى ذلك أن هناك من القراء من يعتقد بأنك تكتب رواية ذهنية ...

جبـرا :

هذا فيه شيء من الصحة ربما ... ولم لا ؟ أنا استعمل ذهني ... والرواية الذهنية صنف آخر من صنوف الكتابة ولست أنا أول من فعلها ... في الواقع هو صنف موجود في تاريخ الرواية.

آفـاق :

هل تجد بينك وبين غيرك من الروائيين صلات قربى ؟ منيف مثلا ؟

جبـرا :

عبد الرحمن منيف بيني وبينه قربى ذهنية عميقة ... وأفهم ما يقول ... وأعتقد أنه هو أيضا يفهم ما

أقوله ... ولكنني لا أظن أن بيني وبين الروائيين قربى معينة بمعنى أنهم يريدون أن يكتبوا مثلي أو أنا أكتب مثلهم ... نحن متميزون ... إلا عبد الرحمن منيف فبيننا صلة روحية عميقة كان سببها في الواقع الكتابة ... فعندما تعرفنا على بعضنا كان هو يقرأني وكان هو للتوّ قَدْ كتب روايته «الأشجار واغتيال مرزوق» وأراد مني أن أقرأها، فكنت أول من قرأ الرواية ... وكانت لذلك بداية علاقتنا وصداقتنا التي تعمقت أولا عن طريق العلاقة الشخصية ... فهو شخص رائع ... وثم عن طريق ما كتب من روايات ... وفي الواقع حتى علاقتنا العائلية توثقت ... فزوجته وزوجتي صديقتان.

آفـاق :

وتتوجت هذه العلاقة طبعا بالاشتراك في تأليف رواية «عالم بلا خرائط» ...

جبـرا :

لا يمكن أن يكتب روائيان رواية كهذه لو لم يكونا منسجمين جداً، عقلا وروحا. كنت أنا قد بدأت رواية ووقفت. فقلت أكمل كتابتها فقرأها وقال : هات وهكذا بدأت صدفة وكلعبة في الأول ... ثم تحولت إلى شيء جاد جدا.

آفـاق :

ألم تصادفا بعض الصعوبة في إضفاء طابع الانسجام والتآلف على عوالم مختلفة لكاتبين لكل منهما لغته وأساليبه وتقنياته.

جبرا :

لم تكن هناك صعوبة بقدر ما كان هناك جهد ... فنحن بالفعل كنا ننحت ما نكتبه، أي كنا نعيد النظر فيه ونصقله ونداخل بعضه في بعض ... فكانت فيه عملية صنعة لكن الصنعة كانت تسبقها الكتابة التي يكتبها [الواحد منا] بفيض من الخيالات وبمستوى من التصميم على أن نقول أشياء معينة يجب أن تقال ...

آفـاق :

إذن فقد كان هناك ما يشبه سبق الترصد في الكتابة ...

جبـرا :

آه ... نعم كان هناك بالضبط ترصد وتصميم ... لكن عندما تنتظم الكتابة تأتي بعدها عملية الصنعة التركيبية المعمارية ... وهكذا بنينا هذا الاحساس العميق قد فجّر فينا أشياء يجب أن تقال فقلناها.

آفـاق :

هذا يدل على أن بإمكان روائيين أن ينجزا عملا مشتركا بهذه البراعة ؟

جبـرا :

إذا كانا منسجمين بقدر ما كنا نحن أنت تعرف أن هناك تجربة مشهورة في الأدب العربي وهي تجربة توفيق الحكيم وطه حسين في رواية «القصر المسحور».

آفـاق :

من خلال ما قرأته من أعمالك الأدبية والفنية وما أنجز حولهما من دراسات، ومن خلال ملاحظاتك العميقة في ندوة نجيب محفوظ، تبينت أنك تقرأ بذوق ... وتستحضر ذوقك ومعارفك أثناء القراءة. فما الذي يثيرك في الكتاب وأنت تتلقاه ؟. وما الذي يجعلك تكمل قراءة كتاب ما ؟ وهل لنا أن نغرف بعضا من الكتب التي تركت وشُومَها في ذاكرتك ؟

جبـرا :

أنا أقرأ ونسبيا بوعي ببطء، وأتمنى لو كنت أقرأ بأسرع من ذلك ... لكن من ناحية أخرى أنا سعيد بأنني بطيء القراءة نسبيا ... لأنني أقرأ، كما تفضلت، بتذوق واستمتع بكل سطر وبكل كلمة أقرأها وإذا لم يعطني الكتاب هذه المتعة باستمرار فإنني لا أشعر بأي التزام نحوه وأصرفه عني ؛ هناك كتب كثيرة كان يجب أن أقرأها ولكنني لم أكمل قراءتها، لأنها لم تعطني تلك المتعة ... لكن ماذا تعني المتعة ؟ هي متعة ذهنية حتما، متعة تستحضر كل تجربتي أنا، في القضايا التي درستها أو تأملت فيها والتجارب التي مررت بها. هي متعة تتصل بأعماق تنفتح على ما أقرأ حالما أفتح كتابا وإذا استمر التواصل بين هذه الأعماق وبين ما أقرأ فأنا أستمر في قراءة الكتاب ... وإذ أقرأ أكون شديد الانتباه للتفاصيل ... لأن هذه الأخيرة هي التي تجعل من العمل الفني كتابا مستحقا للقراءة ...

آفـاق :

قرأت لك أخيرا في كتاب «البئر الأولى» بأن الكثير من تجاربك الحياتية وظفتها في بعض رواياتك وكان هذا مبررا لاحجامك عن كتابة سيرتك الذاتية، وها قد شارفت الآن على العقد السابع ... فهل ترى أن هناك فرقا كبيرا بين الكتابة الروائية والكتابة السير ذاتية ؟.

جبـرا :

هناك فرق كبير ... لكنني عندما كتبت رواياتي واستعملت جانبا من حياتي فيها، لم أكن أتصور أنني سأكتب سيرة ذاتية فأعطيت لنفسي حرية في أن أحوك هذه الخيوط السير ذاتية في بقية النسيج الروائي. وعندما أتيت لكتابة السيرة الذاتية وانتهيت، وجدت أن بعض الأحداث التي كان ممكنا أن أضيفها إلي «البئر الأولى» قد تحدثت عنها في مكان آخر ... وأحيانا تحدثت عنها بشكل أفضل في الروايات مما كنت سأفعله في السيرة ... وهذا السبب هو الذي جعلني بالفعل أحجم عن بعض التفاصيل ؛ ولا أكتمك أنني لو استمررت في كتابة السيرة الذاتية لأعدت هنا أشياء كثيرة جدا ذكرتها في رواياتي والتي حدثت بعد عبوري مرحلة الطفولة ... وإذا أعدت رواية تلك الأحداث فسأكون كأنني قد أعدت فصولا من رواياتي ... أعرف أن هذا اعتراف رهيب لأنني عادة أقول بأن رواياتي منفصلة عني ... وهي كذلك بالفعل، لكن أنتم أو قعتموني في «بئري».

آفـاق :

ألا تثير هذه المسألة قضية الصدق والكذب في الرواية ... وكيف يكون الفنان صادقا عندما يكتب رواية «غيرية» ويكون أقل صدقا أو أكثر حرجا عندما يكتب سيرة ذاتية ؟.

جبـرا :

هي في الحقيقة ليست قضية صدق أو كذب ... فقد قالت العرب أعذب الشعر أكذبه ولشكسبير

قول بهذا المعنى بالضبط وجدته في إحدى مسرحياته «أعذب الشعر أشده تمويها» ... الفنان لا يكذب ... الفنان يخلق ... وأي حدث ... وأي كلام يزعم أنه وقع ... هو وقع عن طريق الخيال ... ولعله أشد واقعية وصدقا من حدث وقع بالفعل وقول بالفعل قيل ... لأنه يحقق أثرا في النفس قد لا يحققه الحدث كما وقع في صيغته الواقعية. وإذن ليس هناك كذب في الفن وإنما هناك قدرة على تشكيل الحدث وصياغته وشحنه بحيث يصبح الوهم أو المتخيل عميقا ومؤثرا كالواقع، بل يكون أحيانا أشد تأثيرا من الواقع نفسه. ولعله **أندري جيد** هو الذي يقول بأن بعض الأحداث الروائية أشد حقائقية من بعض الأحداث التاريخية. فأنت تفكر في **هاملت** كأنه شخص حقيقي، وما قاله هملت أو ما فعله كأنه جزء من التاريخ مع أنه لم يدخل التاريخ ... وعبقرية الروائي هي أن أبطاله يتصفون في النهاية بصفات الشخصية التاريخية تقريبا ... أي الشخصية التي تبقى حقيقية وماثلة في أذهان الحضارات باستمرار. فلا يمكن أن نتصور مثلا أن شخصيات دوستويفسكي شخصيات من صنع الكذب، بل إنها من صنع خيال الكاتب وهذا الخيال هو الذي خلقها وجعلها واقعا مضروبا في ألف إن لم نقل ملموسا. الفن ليس فيه في النهاية سوى ما له صلة بصدق التجربة وعمق انغراسها وتعلقها بمعرفة الانسان وتاريخه، وإلا فلماذا نرسم الصور ؟ ولماذا نروي الحكايات ؟؟..

كتب جبرا ابراهيم جبرا

1. الكتب الموضوعة (مع تواريخ طبعاتها الأولى)

ـــ صراخ في ليل طويل، رواية، 1955.
ـــ عرق وقصص أخرى، 1956.
(صدر موسّعا بعنوان «عرق وبدايات من حرف الياء» في طبعة رابعة عام 1983).
ـــ تموز في المدينة، شعر 1959.
ـــ صيادون في شارع ضيّق، رواية بالانكليزية، صدرت في لندن عام 1960، وصدرت ترجمتها العربية لأول مرة عام 1974.
ـــ الحرية والطوفان، دراسات نقدية، 1960.
ـــ الفن في العراق اليوم، بالانكليزية، لندن، 1961.
ـــ المدار المغلق، شعر، 1964.
ـــ الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، 1967.
ـــ السفينة، رواية، 1970.
ـــ الفن العراقي المعاصر، بالانكليزية والعربية، 1972.
ـــ جواد سليم ونصب الحرية، دراسة نقدية، 1974.
ـــ النار والجوهر، دراسات في الشعر، 1975.
ـــ البحث عن وليد مسعود، رواية، 1978.
ـــ ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية، 1979.
ـــ لوعة الشمس، شعر، 1979.
ـــ عالم بلا خرائط (مع د. عبد الرحمن منيف)، رواية، 1982.
ـــ السونيتات لوليم شكسبير، دراسة مع ترجمة أربعين سونيتة، 1983.
ـــ جذور الفن العراقي (بالإنكليزية)، 1984.
ـــ الفن والحلم والفعل، دراسات وحوارات، 1985.
ـــ الغرف الأخرى، رواية، 1986
ـــ الملك الشمس، سيناريو روائي، 1986.
ـــ جذور الفن العراقي (بالعربية)، 1986.
ـــ البئر الأولى، فصول من سيرة ذاتية، 1987.
ـــ بغداد بين الأمس واليوم (مع د. إحسان فتحي)، 1987.
ـــ أيام العقاب (خالد ومعركة اليرموك)، سيناريو روائي، 1988.
ـــ تمجيد للحياة (A Celebration of life)، مقالات في الأدب والفن، 1988.
ـــ تأملات في بنيان مرمري، دراسات وحوارات، 1988.

الكتب المترجمة

نقل إلى العربية قرابة ثلاثين كتابا، أهمّها :

- أدونيس أو تموز (من كتاب «الغصن الذهبي») ــ جيمز فريزر
- ما قبل الفلسفة ــ هنري فرانكفورت وآخرون.
- آفاق الفن ــ الكسندر اليوت.
- الصخب والعنف ــ وليم فوكنر.
- ألبيركاموا ــ جرمين بري.
- الأديب وصناعته ــ عشرة نقاد أمريكيين.
- الحياة في الدراما ــ أريك بنتلي.
- الأسطورة والرمز ــ عدد من النقاد.
- قلعة أكسل ــ أدموند ولسون.
- في انتظار غودو ــ صموئيل بيكيت.
- ديلان توماس ــ أربعة عشر ناقدا.
- شكسبير معاصرنا ــ يان كوت.
- ما الذي يحدث في «هاملت» ــ جون دوفر ولسون.
- شكسبير والانسان المستوحد ــ جانيت ديلون.
- برج بابل ــ أندريه بارو.
- حكايات من لافونتين.
- أيلول بلا مطر ــ أثنا عشر قاصّا إنجليزيا وأمريكيا.

المسرحيات التالية لوليم شكسبير، مع مقدمات ودراسات :

- مأساة هاملت.
- مأساة الملك لير.
- مأساة عطيل.
- مأساة مكبث.
- مأساة كريولانس.
- العاصفة.
- الليلة الثانية عشرة.

---

* مصدر هذه البيليوغرافيا كتاب : **«تأملات في بنيان مرمري»** لـ جبرا ابراهيم جبرا، رياض الريس للكتب والنشر، لندن 1988.

ذاكرة

نجيب محفوظ أو الكاتب العربي الذي يكتب عن مجتمعه

محمد زنيبر

من الدراسات الأولى التي كتبت في النقد المغربي الحديث حول نجيب محفوظ، دراسة هامة للأستاذ محمد زنيبر نشرها في عدة مقالات بمجلة دعوة الحق.

ولكي يتبين القارىء بعض المحطات النقدية المغربية، نقدم هنا الحلقة الأولى والثانية التي نشرها الأستاذ محمد زنيبر في مجلة **«دعوة الحق»**. عدد 1، نوفمبر 1964 وعدد 2، دجنبر 1964.

ولعل الاهتمام المبكر، نسبيا، بالروائي العربي الكبير، نجيب محفوظ، من طرف النقد المغربي، يدخل في الاهتمام العام من طرف الكتاب المغاربة بما يجري في المشرق العربي باستمرار ؛ وما كان يشكله النموذج المشرقي من حضور مرجعي ساهم في تكوين خطاب النقد المغربي.

أحمد بوحسن

نص الذاكرة :

الحديث عن القصة العربية في العهد الحاضر حديث متشعب قد يتيه فيه القارىء والباحث معا عن الهدف المقصود إلا وهو استجلاء السبيل الصالح للفن القصصي في أدبنا العربي، في وقت تتعرض فيه الرواية لمختلف التجارب لدى الأمم المتقدمة، مقتدية بالرسم وبغيره من الفنون الجميلة التي عرفت انحرافات متعددة منها ما انتزع الاعجاب وحل محل الصدارة ومنها ما رفضته الأذواق السليمة وعدته من قبيل المجهودات الضائعة.

لذلك فسنقصر كلامنا هنا على الوقوف مع أحد الروائيين العرب الكبار لنطلع على فنه القصصي ونعرف كيفية فهمه للقصة وما ينتظره منها وما يقدمه فيها، لأن القصة، كما لا يخفى فن مركب، يجمع سائر ألوان الأدب من شعر، وحكمة، ومأساة وملهاة وحوار وفلسفة، أي أنها، في الواقع، خلاصة الأدب وعصارته التي تتمثل فيها براعة القلم والفكر والخيال في أقصى حدودها. ولا عجب إذا رأينا معظم الكتاب الكبار في أروبا وأمريكا يقبلون على كتابة الرواية لأنها تفتح لهم الميدان الواسع الذي تخوض فيه عبقريتهم بكامل حريتها فيدخلون إليها بنفسهم الطويل غير واجدين أي عائق اللهم إلا ما كان من محدودية طاقتهم الانسانية.

والروائي الذي نريد أن نتحدث عنه هو نجيب محفوظ الذي يعد اليوم ألمع اسم في القصة العربية. وقد يكون من العجب ألا تتحدث صحفنا الأدبية بالمغرب عن الرجل وعن قيمته.

ولا شك أن هذا تجاهل غير مقصود قد يكون مرده إلى ضعف تنظيم الصحافة الأدبية في بلادنا وإلى انعدام التوجيه في البحث. ففي الوقت الذي نجد فيه هذه الصحافة تزخر بالمقالات المتكررة في المسائل المعروفة والمطروقة، نراها تهمل المواضيع الطريفة التي تحتوي على فوائد حقيقية، سواء بالنسبة لثقافة القراء أو بالقياس إلى ماتتطلبه نهضتنا الأدبية المنشودة من دراسات متنوعة حول الأدب العربي المعاصر. ويجب علينا في هذا المقام الا ننسى أن الانبعاث الفكري بدأ في الشرق قبل المغرب بأجيال، وأن الأدب اكتسب هنالك بفضل هذا السبق الزمني نوعا من النضج والاستقرار والثقة بالنفس جعلته يتحرر من كثير من المركبات والعقد ويسترجع رويدا رويدا شخصيته الوطنية العربية. وبدون أن نندفع عميانا وراء التقليد والمحاكاة، يجب علينا أن نعرف النهضة الأدبية التي يعيشها الشرق من خلال بعض الآثار القيمة التي تدل على مجهود فني صادق. ولعل ذلك هو أوفق سبيل يساعدنا على أن نكون لأنفسنا نحن أيضا فكرة عما يجب أن تكون عليه نهضتنا في المغرب.

ونجيب محفوظ خير مثال للكاتب الذي بعد أن نال حظا وافرا من الثقافة الأجنبية واطلع على ألوانها وفنونها استطاع أن يتحرر من هوسها و «موضاتها» العابرة واندفاعاتها الطارئة ليستخلص منها الصفوة الصالحة فيعود إلى نفسه وإلى مجتمعه ولم يزده الاحتكاك إلّا صفاء في الجوهر وتماسكا في الشخصية واستغلالا في التفكير والانتاج.

وثقافته العميقة الواسعة تلوح للقارىء من خلال كل سطر من سطوره، إلا أنها ليست من نوع تلك الثقافة الفجة التي عسر هضمها على أصحابها فظلوا يتعثرون بها في كتاباتهم ويتخذونها من قبيل الماكياج لهزال أفكارهم، بل أنها ثقافة مستوعبة مهضومة مندمجة في شخصية الكاتب وطابعه بحيث لا تشعر بغرابتها وفضولها. وهذا ما يجعل اللقاء بين الكاتب وقرائه لقاء بسيطا ميسورا لا تعمل ولا تصنع فيه.

وقد يظن البعض أن هذه السهولة في الاتصال تتحقق على حساب مستوى الرواية وما تنطوي عليه من خيال وتفكير. ولربما دفعهم إلى مثل هذا الظن الصعوبة التي صادفوها في مطالعة بعض الروائيين الكبار من أمثال «ويليام فولكنر» و «جيمس جويس» وهذا ظن خاطىء، لأن نجيب محفوظ استطاع حقيقة أن يضع قصصه في مستوى الرواية العالمية، دون أن يلتجيء إلى الطرائق الشاذة وأن يخرج عن فن الحكاية كما عرف منذ قديم الزمان. وهذا لا يعني مطلقا أننا ضد الطريقة التي انتهجها جويس أو فولكنر. وإنما يدل فقط على أن فن الرواية ليس واحدا، بل هو فنون مختلفة اختلاف الليل مع النهار. والفرق بين نجيب محفوظ وفولكنر وجويس، هو أن هذين الأخيرين مبتكران لمذهبين جديدين في عالم الرواية، بينما روائينا العربي ظل وفيا نوعا ما للمذهب التقليدي، مذهب القصة كما تحكيها العجائز للأحفاد مع بعض التحليلات النفسية والتحويرات الفنية.

حقا، أن فولكنر وجويس يتفوقان بفنهما وإن صعب فهمه أحيانا، لأنهما يلقيان أضواء جديدة على الواقع البشري، فنكتشف الانسان معهما مرة أخرى في مواقف وأحوال لم نعهدها من قبل. يضاف إلى هذا أسلوبهما الغريب الذي هو ثورة على التعبير المألوف ومحاولة لاستخراج الرواية من نفوس أبطالها. ولكن المقارنة هنا لا تغير نجيب محفوظ في شيء، لأنها ستكون مقارنة في غير محلها، فهي أشبه ما تكون بالمقارنة بين اللوحات التي رسمها «دافيد» مثلا وبين ما يرسمه «بيكاسو» في وقتنا هذا.

إذن، يمكننا أن نقول إن أول ما يعجبنا في رواية نجيب محفوظ هو أصالتها العربية التي تميزها

عن الرواية المعهودة عند الكتاب الأوربيين وبذلك تضفي عليها لباسا طريفا يجعل لها مكانا في الآداب العالمية.

فالأجانب — وأعني الأوربيين خاصة لأنهم لا زالوا يسيرون الذوق الأدبي في العالم — عندما يقرأون القصة العربية أو الهندية أو الفارسية، مثلا، يعودون بالخيبة إذا ما وجدوا الكاتب أنف من مجتمعه وراح يصور لنا حوادث وأبطالا في إطار خيالي هو أقرب ما يكون إلى البيئة الأوربية. فهذا نوع من التهجين يضيع معه الفن أشياء كثيرة لأنه ينبني على فكرة خاطئة وهي أن الانسان لا يصلح أن يكون بطلا للقصة إلا إذا كان فيه بعض الشبه بالرجل الأوربي.

ولكن هؤلاء الأجانب يشتد إعجابهم إذا ما كانت الرواية تقدم لهم الانسان في إطار طبيعي، حقيقي أي إطار عربي أو هندي أو فارسي. وهذا ما توفق إليه نجيب محفوظ إلى حد بعيد. فهو بهذا المعنى يواصل التقاليد القصصية العربية كما أبرزتها لنا ألف ليلة وليلة منذ أكثر من عشرة قرون. وفضل نجيب محفوظ هو أنه لم ينس أن للقصة العربية وجودا قديما لم يستطع أن يعفي عليه الزمن، إذ أنه اكتسب في العصور الأخيرة منتهى الشهرة والمجد، لا في البلاد العربية فحسب ولكن في أروبا حيث أصبحت حكايات شهرزاد من الكتب القليلة التي يحرص القراء منذ صغرهم على مطالعتها.

نعم إن فنه امتداد لألف ليلة وليلة في جوانب متعددة كما سنرى بالتفصيل. ومن هنا أحرزت قصته الاصالة والطرافة وارتبطت بالعبقرية العربية في أحسن ما انجلى عنه إيحاؤها واستطاعت أن تخرق الآفاق القومية لتستشرف الآفاق الانسانية وتحل محلها من نفوس القراء في كل مكان.

حياة الشرق، جو الشرق، روح الشرق، انسان اشرق ... ولكن في القرن العشرين، ذلك هو موضوع نجيب محفوظ. اننا ندخل معه كسائحين مفعمين بحب الاطلاع إلى البيوت، إلى المقاهي، إلى المساجد، إلى الحانات لنرى كيف يعيش المصريون، على اختلاف طبقاتهم. وهنا ينحرف عن ألف ليلة وليلة نوعا ما، ففي القصة القديمة نلغي الكاتب ينحاز من أول وهلة إلى أبطاله المحبوبين ويعيش متحيزا لهم من الأول إلى الآخر، بينما نجيب محفوظ يقف منتصبا لا ينعطف لأي جانب فيصور الواقع الانساني والاجتماعي كما يتراءى له بنوع من التجرد والموضوعية.

وهذا الموقف، يربطه، طبعا، بطائفة الروائيين الواقعيين الأوربيين من نوع بلزاك وفلوبير وديكنز وغيرهم، فهو من الذين يعتقدون أن الواقع إذا تحدث عن نفسه كما يجب يكون أحسن قصة وأعمق فن.

إلا أن كلمة الواقعية التي تظهر لأول وهلة واضحة دقيقة، هي في الحقيقة من أصعب الكلمات تحديدا. فهنالك مذاهب فنية متعددة لا تنتحل هذا الاسم دون أن يكون التقارب بينها واضحا بينا. وذلك راجع إلى كون الحدود بين الواقع والخيال من الصعب تعيينها.

الواقع ميدان واسع غير متناه، يحتضن أشياء مختلفة، وأحيانا متناقضة، يعجز العقل عن ضبطها والخيال عن استيعابها. فالرواية البوليسية التي تقص علينا حوادث غريبة واقعية، وأخبار الجاسوسية بعجائبها التي لا تخطر على بال واقعية، ومغامرات الأفذاذ من أبطال الحروب، وأصحاب الرحلات والأسفار واقعية. بحيث إن الواقع يتسع لأكثر مما يتسع له الخيال البشري، ويتطلب دائما مزيدا من الاستكشاف والاطلاع.

ولكن هذا لم يمنع كل روائي من أن يكون واقعيا على شاكلته، يختار جانبا محدودا يستطيع أن ينفذ منه إلى أسرار واغوار. وهكذا، رأينا

«دوستويفسكي» يتجه إلى تصوير بعض الشواذ من الناس أو — بالأحرى — إلى اكتشاف الشذوذ النفسي في البشر. وشاهدنا «هيمنجواي» يصف لنا الانسان في صراعه مع نفسه ومصيره. وهذا «زولا» ينظر حواليه بامعان، فيكشف لنا عما يكتنف الحياة العصرية من تشويه ودمامة. والقائمة طويلة جدا.

الواقعية، إذن، مذاهب وأشكال، ولعل نجيب محفوظ من الكتاب الذين يقدمون لنا أصح نموذج عنها، لأنه ينمحي تماما في قصته ويترك الأحداث والأشخاص ينطقون بأنفسهم عن أنفسهم. وقد وجد أمامه ميدانا فسيحا، يكاد يكون بكرا، ألا وهو المجتمع المصري.

لقد أصبحنا منذ زمان بعيد نعرف المجتمع الفرنسي والأنجليزي والروسي والأمريكي من خلال الروايات العديدة التي ألفها الكتاب المنتمون لهاته الجنسيات المختلفة. ولكننا لا تكاد نجد من يعرفنا بمجتمعنا العربي في مختلف أوطانه. وتلك ظاهرة حقيقة بأن تثير في نفوسنا بعض الأسف، لأنها تدل على أن الكثير من كتابنا لا زالوا لم يتمثلوا في أذهانهم مهمتهم على الوجه الأكمل، ولا زالوا لم يتحرروا من بعض العادات الفكرية والعقد النفسية المتولدة عن أرستوقراطية مزيفة. فهم يرون أن ربط فنهم بالمجتمع معناه النزول إلى حضيض الشعب والارتطام بالشر والبؤس والاجرام والرذيلة والاحتكاك بما هو سمج في عيونهم، مر في أذواقهم. ويعتقدون في برجهم العاجي أن سلوك هذه الطريق سيبعدهم عن ثالوث «الخير والحق والجمال» الذي يضعونه في عالم آخر، عالم بعيد قد يكون باريس وقد يكون لندن، ولكنه على أي حال لا يمكن أن تكون هذه الأرض التي يخترقون دروبها كل يوم ويأكلون من طعامها ويستنشقون من هوائها.

وهنا يندمج الاختيار الفني في موقف اخلاقي معين : هل للكاتب من الشجاعة والصبر وسلامة الشعور ما يجعله يقبل بارتياح أن يعيش في مجتمعه ومع مجتمعه ويكتب عن مجتمعه بما في خير وشر وجمال وقبح ؟ أم هل يساير هذا الانحراف الذي فرضته عليه بيئته الضيقة حتى جعلته يفر من واقعه اليومي ومن محيطه القريب فصار أشبه ما يكون بتلك العذارى السادرات في أحلام الغد البعيد، الغد الذي يجهلن عنه كل شيء ؟

ولست أدري هل ألقى نجيب محفوظ السؤال على نفسه بهاته الصورة، ولكنه، على أي حال، تجاوز ما كنا ننتظر منه ولم يترك لنا أي مجال لنلاحظ عليه في هاته الناحية. فهو، وإن كان كما قلنا يلتزم التجرد والموضوعية يشعرك من طرف خفي بأنه يكن لمجتمعه حبا عميقا ويحلو له أن يسجل بدقة كل مظاهر حياته ونفسيته كبيرها وصغيرها. وما أشبهه في هذه الحال بالأب مع ابنه الصبي يتتبع كل ما يصدر عنه باهتمام وعطف ويجد لذة في أن يقص لمعارفه ما يبدر عنه من هذيان وحماقات وأفعال تدل على فطنة وذكاء !

ولعل كلام الفلاسفة الجدليين يساعدنا هنا على توضيح المراحل التي انبثق عنها موقف نجيب محفوظ كروائي واقعي. ففي طور أول نشاهده يبتعد عن مجتمعه وقد فتحت له ثقافته الواسعة واتصاله بالأدب الأجنبي آفاقا جديدة وخلقت له مشاغل لا صلة بينها وبين المحيط المحدود الذي يعيش فيه. ولكن هذا الابتعاد هو في الحقيقة ارتفاع. وهنا يبدأ الطور الثاني في هاته الحركة الجدلية، حيث يتمكن الكاتب بعد أن صقلت فكرته التجربة الثقافية، من أن يشرف مستوعبة تضع كل شيء في مكانه فلا تطغى عليها كثرة المشاهد والمرئيات، فهو يعطي لكل جانب من الواقع حقه ويحلل المتناقضات الانسانية والاجتماعية بما يلزم من التدقيق والتعمق. وهنا ندخل معه في الطور الثالث

حيث يصير الابتعاد وارتفاع في النهاية قربا واتصالا. فنرى نجيب محفوظ مندمجا في مجتمعه يتحدث عنه بتفهم وعطف وفي نفس الوقت يؤدي لنا عنه شهادة موضوعية تامة ليس فيها أي أثر للتمجيد والمدح ولا أي محاولة لستر القبيح وابراز المليح. بل هي شهادة تريد أن تكون وفية للحقيقة، قبل كل شيء. وهذا التعلق بالحق هو الذي أعطى لفن نجيب محفوظ جانبا مهما من قوته وهو الذي يجعلنا نحن أيضا نشعر بعطف على المجتمع الذي يصوره وعلى الأبطال الذين يتحركون في مسرح رواياته.

القصة والعقدة

الاحتفاظ ببعض الملامح الطريفة للقصة العربية كما تراءت لنا صورتها الأولى في ألف ليلة وليلة ؛ النظرة المستوعبة والواعية إلى الواقع الاجتماعي في مشاهده المختلفة وتطوراته الضرورية ؛ هاتان هما السمتان اللتان انطبعت بهما رواية نجيب محفوظ، كما رأينا في المقال السابق، فتولد من تمازجهما نوع من القصص يضم إلى الأصالة العربية فنا جديدا، جديرا بأن يكون له مكان ملحوظ وسط النماذج العديدة للقصة المعاصرة في الآداب العالمية.

ونحن عندما نبرز هاتين السمتين، بصورة خاصة، لا نكون في الحقيقة إلا قدمنا بعض الانطباعات الأولى عما بقي في نفسنا من قراءة نجيب محفوظ. أو هي عناوين كبرى تحتاج إلى فصول وتحليلات واسعة. لأن فن الروائي العربي بتنوعه وخصبه ومفاجآته لا يترك لنا المجال لنحيط به في كلمات محدودة، بل إنه ككل انتاج قيم يتطلب دراسة عميقة، تتناول الموضوع من جوانب متعددة. والناقد، مهما اجتهد، يشعر دائما أمام الأثر الأدبي النفيس بأنه لم يقل كل شيء وإن هناك لمحات لم يهتد إليها ولربما كانت من نصيب ناقد آخر.

ومن الأحسن، إذا أردنا أن نعرف فن نجيب محفوظ عن كثب، ونقف على مزياه، أن نعيش معه التجربة الروائية في إحدى قصصه الكبرى. وأفضل ما نختار له في هذا الصدد ثلاثيته وهي رواية متكونة من ثلاثة أجزاء مستقلة ذات عناوين مختلفة : «بين القصرين» و «قصر الشوق» و «السكرية».

واختيارنا لهذه الرواية دون غيرها يبرره اتساعها وتعدد فصولها. بحيث إن حجمها يعطي للكاتب فرصة لاظهار كامل براعته في التأليف والتنسيق واطلاعنا على مسالكه وأساليبه الفنية، هذا بالاضافة إلى ما أثارته من تعاليق مختلفة عند نقاد الأدب لكون الكاتب جمع فيها فأوعى. وهكذا ستكون دراستنا للثلاثية كافية لتجلو لنا ما ينطوي عليه انتاج نجيب محفوظ من مزايا وعيوب في آن واحد.

تحليل «الثلاثية»

ومن الصعب إن لم نقل من المستحيل تقديم تحليل عن الرواية لأنها ليست ذات عقدة واحدة، بل هي مجموعة من القصص المتداخلة المتشابكة ترمي إلى تصوير حياة عائلة متوسطة الحال بالقاهرة، ولكل بطل من أبطالها مغامراته الخاصة به التي لا ينقطع سيرها إلا عندما يكون اللقاء العائلي في البيت حيث تفرض التقاليد على الجميع قواعدها الصارمة. والرواية بعد هذا تصوير لعقلية ثلاثة أجيال متعاقبة : جيل الآباء الذين عاشوا في ظل النفوذ الاستعماري معتدين بماضيهم واثقين من نفوسهم لا يشعرون بأي مركب إزاء الأجنبي راكنين إلى اسلامهم وعقيدتهم، وإن عصوا واستهتروا. وجيل الأبناء الذين تعلموا في المدارس الجديدة واتصلوا بثقافة الغرب ومذاهبه الفلسفية والاجتماعية، فخرجوا شاكين حيارى لا يستطيعون أن ينعموا براحة الايمان التي كان عليها آباؤهم ولا أن يجدوا لأنفسهم نقطة ارتكاز أخرى يتخدون منها

دعامة معنوية وروحية. فهم في ملتقى عالمين متنافرين يبحثون ويفكرون ويعيشون في أثناء ذلك ولا يبقى بين يديهم من صحيح إلا هاته الملذات العابرة التي تهبها الحياة. وجيل ثالث نشأ في ظل الحياة العصرية وبين أصداء الوعي الجديد والفكر الحائر، فكان عليه أن يتجاوز المتناقضات وأن يختار وأن يؤمن بما يختاره. فهو إذن جيل الاختيار والاقتناعات والمواقف الصريحة التي ينغمر فيها الشخص انغمارا لا رجوع فيه ويتحدى مصيره. فهو جيل يضم الأخ المسلم الذي لا يرى في غير الاسلام حلا لمشاكل المجتمع والعالم والشيوعي الذي يقاوم مخلفات الماضي ويسعى لانشاء مجتمع جديد والانتهازي الذي لا يؤمن إلا بنفسه وبما تتوصل إليه يداه.

فالجيل الأول يمثله التاجر السيد أحمد عبد الجواد الذي يرأس أسرة محترمة، تعيش في ظل التقاليد الاسلامية. فالأبناء والبنات على السواء يؤدون فرائضهم الدينية. والأم أمينة لا تفتر عن ذكر الله، وكل همها أن تسعد أولادها، في صمت وليونة ورفق. ويخيم على البيت سمت من الوقار والحياء. لأن الوالد أحمد عبد الجواد ذو هيبة وشخصية، مطاع الأوامر، مسموع الكلمة، لا يبتسم ولا ينطلق إلا نادرا.

ولكنه حينما يذهب إلى متجره ينقلب إلى رجل ظريف وكريم يستقبل الزبناء ببشاشة وينشر حوله العطف والاعجاب. فإذ انتهى من عمله في المتجر، انصرف إلى أصدقائه الذين ينظم معهم مجلس أنس وخلاعة. فما شئت من شراب ومغنيات وضحك نكت، وعند السحر يعود إلى بيته مخمورا حيث تستقبله أمينة الزوجة الصالحة المستسلمة التي لا تنبس ببنت شفة ولا تخاطبه إلا بسيدي. وهكذا كان ديدنه كل يوم. وقد حدثت له مغامرات غراميه أثناء حياته اللاهية.

وأما الجيل الثاني فيمثله أولاده ياسين وفهمي وكمال وخديجة وعائشة. ولم يكن ياسين على حظ كبير من الثقافة. ولكنه كان ذا مزاج مرح ونفس تواقة إلى الهوى والمنادمة. وقد أدت به شهواته الغرامية إلى أن تزوج ثلاث مرات كانت آخرها مع زينب العوادة التي عرفها في ظروف مريبة. وبخلاف ذلك فهمي الذي أقبل على الدراسة حتى أوشك أن ينتهي منها. وصادف أن دخلت الحركة الوطنية المصرية في طور حاسم بعد الحرب العظمى الأولى. وبرز سعد زغلول كزعيم للأمة المصرية وكناطق بمطالبها. وكان فهمي من الشبان المتحمسين الذين يشاركون في التنظيمات والمظاهرات وانتهى به الأمر إلى أن سقط صريع الرصاص الأنجليزي.

بهذه الحادثة المؤلمة يختم الجزء الأول من الثلاثية وبها كذلك تدخل حياة الأسرة في مرحلة جديدة. فقد تركت جرحا أليما في نفس الأب الذي هجر حياة اللهو لمدة طويلة والذي كبر أبناؤه الصغار في هذه الأثناء. فهذه عائشة وخديجة تتزوجان. وهذا كمال يصير شابا مثقفا يخالط أقرانه من كبار العائلات الارستوقراطية، ويختلف إلى بيت آل شداد بك للاجتماع بصديقة حسين شداد. وهنالك عرف أخته عايدة التي ربيت تربية أوربية وصارت فتاة أحلام لشاب غرير مثله. وأغرم بها وانتعش في نفسه الأمل بالتزوج منها، سيما وقد كانت في حديثها تظهر له نوعا من العطف والتقدير. لكنه فوجيء في الأخير لما علم أنها مخطوبة لأحد الشبان الأرستوقراطيين المعينين في السلك الدبلوماسي.

وكانت خيبة مريرة بالنسبة إليه، جعلته يثور ويفكر بعد أن كان مؤمنا. ومنذ ذلك الحين وهو منطو على جرحه وألمه، لا يجد عزاء إلا في الكأس وفي مطالعة كتب الفلسفة وتحرير المقالات في بعض المجلات، دون أن ينقذه هذا النشاط من الحيرة والبلبلة.

وعاد السيد أحمد، وهو في طور الكهولة، إلى حياة اللهو والسمر وركب مغامرات غرامية

جديدة، لكن صحته بدأت تفتر، وقلبه لم يعد يحتمل الكحول، وشعر بنذير الخطر لما سقط يوما صريع أزمة قلبية، حيث حمل إلى منزله في حالة إغماء ومنع عليه الطبيب العودة إلى حياته القديمة. ولم تكن هذه إلا بداية للنكبات التي ستتوالى على هذه الأسرة ؛ حيث سيختم الجزء الثاني بمرض وبائي يودي بحياة زوج عائشة وابنيها.

وينفتح الجزء الثالث على عالم ينهار وآخر يحل مكانه. فهؤلاء الأشخاص الذين رأيناهم في الأول أقوياء واثقين من أنفسهم صاروا أشباحا ضعيفة تدعو إلى الرثاء. فالأب أصبح قعيد البيت وقد نال منه المرض وعائشة الأرملة الثكلى عادت صديقة الحزن والذهول، وأصدقاء أحمد عبد الجواد شاخوا وصاروا يتأهبون للموت. وأسرة آل شداد بك يصيبها الافلاس وتنزل إلى حضيض الفقر.

وفي أثناء ذلك يكبر الأحفاد ويطلبون نصيبهم من الحياة ويريدون أن يفرضوا وجودهم. فهذا رضوان ابن ياسين بعد أن ينهي دراسته تساعده الظروف على التعرف بأحد أقطاب الوفد، فتنفتح له أبواب الادارة والسياسة ويساعد بعض أقاربه على الدخول إلى الوظيفة. وهذا عبد المنعم تجتذبه دعوة الاخوان المسلمين فيصير من أنصارهم وهذا أخوه أحمد يقتنع بالمبادىء الشيوعية فيصبح من المناضلين في سبيلها. وينتهي الأمر بالاخوين المناضلين إلى دخول السجن دفاعا عن مبادئهما.

كل هذا، وكمال حائر لا يزداد إلا حيرة وترددا، فلا هو استطاع أن يخرج من فلسفته إلى فكرة يؤمن بها، ولا هو أسكنه أن يقدم على الزواج، بالرغم من تقدم سنه والحاح الجميع عليه. فهو وسط أفراح العائلة وأحزانها يعيش بقلب طيب، ويعطف على الجميع ويرى الكل يتجدد شيء في حياته من حين لآخر بينما هو اقف في نقطته الأولى لا ينطلق ولا يتراجع. ويشاهد حوله سلسلة من الفواجع. فالأب يموت، والأم تموت، وعايدة التي ألهمته أصدق حب وأطهره تموت.

من العقدة إلى الترجمة

ذلك تحليل مقتضب ناقص عن ثلاثية نجيب محفوظ. فقد اكتفيت بأبرز الحوادث وأهمها. وإلا، فان هنالك عالما من الأشخاص والمغامرات المتنوعة التي لا يمكن معرفتها إلا بالاطلاع على الرواية، وهنالك جو اجتماعي قوي طريف لا يسمح مثل هذا التحليل باعطاء أي صورة عنه.

وكما ذكرنا فالرواية ليست ذات عقدة واحدة، بل يمكن القول أنها غير ذات عقدة بالمرة. ولعل نجيب محفوظ أراد أن يقلد الواقع حتى في هاته الناحية، لأن الواقع المعتاد لا يقدم لنا عقدا من النوع الذي نجده في الرواية التقليدية. والحقيقة أن العقدة وسيلة فنية تساعد الروائي على ترتيب الحوادث وتوجيهها وعلى حصر اهتمام القارىء في تتبعها وانتظار حلها بتشوق. فهي وسيلة لخلق جانب من الاغراء في القصة ولرفع درجة التوتر تدريجيا بين الأهواء الجامحة والخلافات الناشبة، بحيث تكتسي الأحداث نوعا من الرهبة والروعة. والروائيين من تمثيليين وقصصيين قد استغلوا العقدة، كل على قدر عبقريته، وخرجوا منها بروائع فنية خالدة. ولكن الشيء الذي يجب أن لا يغيب عن البال هو أن العقدة مجرد أداة تقنية في الرواية، ولا تستطيع وحدها أن تكتسبها فيمتها الأدبية. بل إنها ليست ضرورية، إذا استطاع الكاتب أن يجد وسائل أخرى لبعث الجاذبية والاغراء في قصته. وأحسن الروايات اتقانا من ناحية العقدة هي الروايات البوليسية، ولكن من يستطيع الادعاء بأنها تحل في صف ممتاز في عالم الآداب ؟ نعم، هنالك روايات بوليسية أمكنها أن تقع في عين الرضا لدى الأدباء والنقاد، ولكن ذلك لم يأتها من العقدة وحدها، بل من مزاياها الفنية والانسانية.

بوسعنا أن نناقش نجيب محفوظ في خلو ثلاثيته من عقدة صحيحة، ولربما وجد من بين النقاد من يدخل هذه الظاهرة في حساب أخطائه الفنية. ولكن في مستطاعه أن يدافع عن الطريقة التي انتهجها ويقدم لنا حججا وجيهة تبرر اختياره. وفي رأيي أن المقياس الصحيح الذي يخول لنا أن نفصل بين الموقفين هو أن نبحث في صلب الرواية عن المواطن التي يظهر فيها ضعف بسبب انعدام العقدة.

ولو أردنا أن نطبق هاته الطريقة بما يجب من التعمق والاستقصاء متتبعين الرواية فصلا فصلا، لكان في ذلك تطويل لا يناسب المقام، ويكفي أن نقول أن الاجزاء الثلاثة ليست كلها في مستوى واحد من حيث الحبك القصصي والتركيز في تسلسل الأحداث. وأعتقد أن الجزء الأول والثاني يتفوقان كثيرا عن الجزء الثالث «السكرية» من هاته الناحية.

ولعل السبب في ذلك يرجع إلى كونه جزءا ختاميا والخاتمة هي أصعب شيء في الرواية. ففي الجزئين الأولين نشاهد ميلاد القصة وتطورها ونتعرف إلى أبطالها، وكان الكاتب يتمتع بحرية كبيرة في خلق أشخاصه وتكييفهم، لكنه لما انتهى من هاته العملية التي استغرقت «بين القصرين» و «قصر الشوق» وجد نفسه سجينا لهذا العالم الذي أخرجه من العدم مقيدا بالوجود الذي منحه لابطاله مضطرا إلى مراعاة شخصيتهم وطبائعهم وظروفهم، متسائلا باستمرار ماذا سيكون مصير هذا الشخص ومآل هذا الآخر. وهذا المصير لا يقرر، بالطبع، إلا في الجزء الأخير. ولذلك فنحن نشعر، عند مطالعتنا له، بشيء من التقطع في سياق الحوادث وبشيء من التراكم في سرد نهاية الأبطال. كما أن الصراع الفكري والمذهبي الذي يتخلل فصول هذا الجزء يدخل شيئا من الفتور على حركة القصة وحيويتها. فهي وقفات مفيدة من الوجهة الفكرية ولكنها تقطع خيط الرواية وتنال بعض الشيء من انسجامها.

وليس معنى هذا أنه كان يجب التخلي بالمرة عن تصوير الصراع المذهبي الذي عرف به الجيل الثالث، بل إنه من أهم عناصر الرواية. ولكن الملاحظة تتجه إلى طريقة الأداء الفني. لقد عالج دوستويفسكي موضوعا من هذا القبيل في روايته الشهيرة «الموسوسون» Les possédés فاستطاع أن يعرفنا بهؤلاء الأشخاص المشغوفين بأفكارهم الثورية دون أن يلجأ إلى أسلوب العرض المدرسي.

ولكن نجيب محفوظ، بالرغم من هاته الملاحظة استطاع في الجزئين الأولين، بصورة خاصة، أن يخلق جانبا من الاغراء والجاذبية، يشعر بهما القارئء وهو يتتبع فصولهما الممتعة. ولا يضيرهما انعدام العقدة في شيء، فقد اتخذ طريقة تراجم الرجال المعروفة عندنا. ونحن عندما نقرأ ترجمة أي شخص، لا ننتظر دائما العثور على عقدة ؛ وبالرغم من ذلك، فقد لا تخلو التراجم من المتعة القصصية.

النقد بأجنحة متكسرة

حسن بحراوي

يعتبر محمد بلعباس القباج الحلقة المفقودة في تاريخ ونشأة النقد المغربي الحديث وذلك بالرغم مما يمثله من قيمة ثقافية بارزة ومساهمة مشهودة في وضع قاطرة النقد الأدبي على مسارها الصحيح والدفع بعجلاتها حثيثا نحو التقدم والاكتمال في تلك الفترة المبكرة من ثلاثينات هذا القرن.

ولكن، للأسف، فقد أصابه ما أصاب مجايليه من نقاد الثلاثينات والأربعينات من تجاهل النقاد ومؤرخي الأدب المغربي المعاصرين وشمله ما شملهم من نسيان الزمن وتقادم الأحقاب ...

واليوم، وعلى بعد خمسين سنة فقط من الفترة التي شهدت تألق القباج ككاتب وكناقد فذ ... نجدنا مضطرين إلى تقديمه والتعريف به لجمهور الشبيبة من طلاب ومهتمين ... هؤلاء الذين يعرفون، يا للمفارقة، الكثير عن العقاد والمازني وشكري وسواهم من نقاد المشرق في الوقت الذي ليست لديهم أية فكرة، على الأرجح، عن القباج وسعيد حجي وعبد الرحمن الفاسي وعبد السلام العلوي وغيرهم كثير من أعلام النقد المغربي في ذلك الابان.

لقد هالت محمد بلعباس القباج الحالة المزرية للشعر المغربي خلال العشرينات والثلاثينات واستوقفه ما كان يعانيه من مظاهر الجمود وأشكال الخلل التي كان المشرق قد عالجها في بداية نهضته الثقافية .. فأخذ على عاتقه مهمة وضع هذا الشعر المغربي على «مشرحة» النقد والعمل على إعادة الروح إليه .. وهي دون شك مهمة صعبة للغاية وتكاد تكون مستحيلة في ظل الشروط السوسيو-ثقافية القائمة آنذاك ... كان همّه الأول هو تحريك دورة النقد المغربي وضخّها بدماء جديدة ... وبالفعل فمن المقالات الصدامية الأولى التي نشرها في مستهل الثلاثينات نحس أن الرجل كان صادقا في رغبته ولا يقتصد جهدا في تصحيح المسار المنحرف الذي كان الشعر ينهجه بتأثير من التقاليد المسكوكة والنزعة الاتباعية المتفشية .. وقد ساعدته ثقافته الواسعة وخاصة حاسته الابداعية المرهفة على وضع الأصبع على مكمن الداء في هذا الشعر والوقوف على طغيان ظاهرة النظم الخالي من روح الفن والمجرد من كل شاعرية .. ولحكمة ما وجد القباج أن هذا الداء قد استوطن في أجناس شعرية بعينها خاصة شعر المدح والشعر المسمي اجتماعيا .. فعمد على إثر ذلك إلى تدبيج مقالات «لاذعَة» تصدّى فيها لِشيوخ النظم من الممالئين للاستعمار وأصحاب الألقاب وأشباههم ممن كانت قصائدهم تملأ الصحف وأصواتهم المبحوحة تتعالى في المنتديات والمحافل .. مروّجة بذلك لشعر ظلامي فكريا وفنيا وواقفة حاجزا أمام التجارب التجديدية ومحاولات تطوير القصيدة المغربية وإن في حدود ما يسمح به الواقع الثقافي لتلك الفترة ...

ولم يكتف القباج بالهجوم على سدنة الشعر وأصنامه هؤلاء بل راح باليد الأخرى يثمّن شعر الشباب وينوّه بما يزخر به من ملامح التجديد ونشدان التجاوز والتغيير ... كما كانت له من ناحية أخرى تأملات نقدية حول وظيفة الشعر ودوره في المجتمع وحول مهمة النقد باعتباره وسيلة للتصحيح وإصلاح الفاسد والمنحرف من الممارسات الأدبية ...

لكن من جملة الأشياء المُلغزة في تجربة القباج جنوحه إلى استعارة أسماء كثيرة يوقع بها

كتاباته (ابن عباد، ميم، الصاحب ... الخ) مما أثار ولا يزال يثير التباسا يخيم على نسبة كثير من مقالاته .. والأمل معقود على مجايليه وأصدقائه لتحقيق تلك النصوص وبيان ما ينتمي منها إلى يراعه وما ينتمي لسواه (محمد صالح ميسة مثلا) ...

إن مأساة الناقد محمد بلعباس القباج تكمن في أنه جاء بوعي أدبي جديد ... مغاير للمألوف في وقت مبكر نسبيا من تاريخ ثقافتنا المعاصرة .. وفي مجتمع كان لا يزال يحضن معتقداته المحافظة ويتمسك بتصورات بالية، ولكن راسخة، ولا أمل في زعرعتها بالنهوض الجماعي الحاشد فكيف بناقد فرد .. محدود الطاقة مهيض الجناح .. تحاربه الصحافة فتتلكأ في نشر مقالاته ويعاديه الأدباء لأن صدقه كان يقلقهم ويرزح، فوق ذلك، تحت مشغوليات وظيفية واجتماعية لاحدّ لها .. ولاشك أن كل ذلك كان من الأسباب التي صرفته، مُكرها، عن الممارسة النقدية في أواخر الثلاثينات ..

لقد كان القباج طائر النقد المغربي الذي حلّق بعيدا .. بعيداً جداً .. في الأعالي .. ولكن بأجنحة متكسرة .. يا للحسرة.

شخصية محمد بلعباس القباج

أحمد زياد

كان الصديق العزيز الأستاذ محمد بلعباس القباج رحمه الله، شخصية متميزة وأحيانا ربما تبدو فريدة بل وغريبة.

فلقد كان له في هذه الحياة الدنيا فلسفة يطبعها في أول ما يطبعها التنظيم والانضباط، إن لم أقل الايقاع الذي يشبه الايقاع الموسيقي وهذه الفلسفة نفسها هي التي كيَّفت مسيرته الثقافية ورؤيته الفكرية وذوقه في ثقافته كما هي في حياته في أكله وشربه ولباسه.

فلسفة تقوم على دعامات أساسية : هي أن الحياة عبارة عن مادة وروح وحضارة وجمال، وحسن الاستمتاع بهذه العناصر. ولذا فإنه رحمه الله كان دقيقا مع نفسه مثلما كان دقيقا في علاقاته وتعامله مع الناس والحياة إلى درجة يمكن أن يفسره من لا يعرفه بأنها ربما تكون هوسا ووسوسة بألطف تعبير. وكنت أحيانا أمازحه بل وأحاول أن أستفزه فأنعته بكلمة «السوبرمان» وكنا يومئذ حديثي عهد بهذه الكلمة الرنانة.

والمرحوم محمد بلعباس القباج قدم للناس وللمهتمين خصوصا بطاقة تعريفه الثقافية من خلال كتابه المعروف «تاريخ الأدب العربي في المغرب الأقصى» ومن ثنايا سلسلة مقالاته النقدية «لذعات بريئة التي كان ينشرها تباعا في مجلة «مغرب» التي كان يصدرها المرحوم صالح ميسة في بداية الثلاثينيات وتبدو في كل من الكتاب وتلك السلسلة : شخصية المرحوم التي كانت طموحة على الدوام إلى خلق مناخ ثقافي جيد يمكن أن يساير على الأقل ذلك التطور الفكري الذي كانت تحياه الساحة العربية في المشرق العربي وفي القطر المصري بالذات.

وقد تعرفت على المرحوم شخصيا في سنة 1936 وذلك يوم جمعتنا صحيفة «المغرب» التي كان المرحوم والصديق سعيد حجي قد أصدرها بمدينة سلا في أول الأمر ولم يكن عددنا في الجريدة يتعدى، حقيقة لا مجازا عدد أصابع اليد الواحدة. وتكفَّل المرحوم بلعباس بكتابة زاوية في الصفحة الأولى تحت عنوان «حديث المجالس» وبإمضاء الصاحب بينما كنت أحرر عمودا بعنوان «ما قل ودل». إلا أن هذه الجولة الصحافية كانت هي الأولى والأخيرة في تجربته للصحافة كمهنة وشغل وهواية، إذ كان يرى فيها مهنة متاعب بينما هو لا يقلقه شيء أكثر من الأشياء التي تندرج تحت بند المتاعب ثم إن هذه المهنة قد تجره جرا إلى الاشتغال بالسياسة وهو لم يرد وما أراد أن يكون منغمسا في السياسة ولو أنه كان منذ شبابه يتقد حماسا لوطنه ومقوماته الأساسية كما أنه ظل على صلة وثيقة مع رجال الحركة الوطنية غير أنه آثر رحمه الله أن يبقى في الظل وبقدر ما كان يتمتَّع بمناخ الجدل الأدبي بقدر ما كان يتضايق من الخصومات السياسية. وخصوصا منها تلك التي تتحول إلى مهاترات وتنابز وتغامز، ومن أجل ذلك بقي في الظل. على أن هذا الموقف المتحفظ لم يكن ليعفيه من مطاردة إدارة الحماية إلى أن أزمة الخمسينات في نطاق

تلك الحرب التي كانت باردة من خارجها وساخنة في داخلها فيما بين جلالة الملك محمد الخامس ودهاقنة الادارة الفرنسية وبقيتُ على صلة وثيقة وعلى صداقة صَدوقة مع المرحوم الأستاذ العباس القباج وكنا ثلة أو شلة — كما يعبر إخواننا المصريون، تتكون من المرحوم، والصديق العزيز الأستاذ عبد الرحمان الفاسي، والمرحوم الأستاذ الحاج محمد أبا حنيني وأحيانا كان ينضاف إلينا الأستاذ أحمد الزغاري وفي بعض الأحيان الأستاذ محمد الشرقاوي والشاعر عبد السلام العلوي وكنا نسمي هذه «القعدة» مجلس العلوم والفنون، حيث كنا نجتمع أحيانا على أكثر من مائدة مستديرة الأمر الذي كان ولابد من أن يُثير انتباه الزبناء في مقهى باليما وهو يومئذ ملتقى كبار موظفي الادارة وكبار المعمرين من رجال الأعمال، ونظرا للمستوى الرفيع الذي كانت تحتله مقهى باليما يومئذ فإني كنت شخصيا أحتفظ للجلسة فيه بجلابة خاصة تليق بمقامه الرفيع، لا ألبسها إلا في ساعة التلاقي بالمقهى، وكانت أحاديثنا تدور في معظم الأوقات حول ما يجري على الساحة الثقافية مغربية ومشرقيا، وأحيانا تتوسع المحادثة فيمتد إلى عوالم الفكر في غير المشرق والمغرب وفي العالم الغربي، حيث كان الأستاذ المرحوم الحاج أبا حنيني بحكم ثقافته المزدوجة يأبى رحمه الله أحيانا إلا أن يفتح قوسين في جلساتنا ليحدثنا عن الشاعر «بول فاليري» وغيره من رجال الفكر خارج العالم العربي وكما أننا كنا نلتقي بمكتبة الطالب وهي يومئذ في زنقة القناصل لنستفسر صاحبها السيد عبد القادر المكناسي عما جد في سوق الكتب مثلما كنا نلتقي في مكتبة محمد القباج بشارع الجزاء لنسأل عما جد في سوق الصحف والمجلات.

وبالرغم عما كانت عليه الساحة الثقافية يومئذ من ضيق بلغة المساحات فإن ظاهرة الهواية الثقافية كانت بارزة إلى درجة أن خزانة من الكتب كانت في ملك المرحوم مصطفى الغربي كانت تستأثر باهتمامنا، وكنت شخصيا أتمنى أن تكون لي مثيلة لها.

وفي هذا المناخ وعلى طول سنوات عديدة بقيت صداقتي للمرحوم بلعباس القباج مستمرة حتى لقي ربه. ولابأس من أن أشير هنا وإن في نطاق ظاهرة السَّمر الرمضاني إلى حدث طريف كان المرحوم بلعباس أحد أطرافه.

ففي أحد أيام الصيف في أوائل الأربعينيات اتفقت شلّتنا، على القيام بنزهة في نهر أبي رقراق نقضي فيها يوم العطلة على ظهر زورق من هذه الزوارق التي أصبحت اليوم تمثّل بمشاهدها على ضفتي الوادي فيما بين العدوتين، ولكأنها بقيةٌ من بقايا العهد الفينقي، وبالفعل فقد قمنا بالنزهة وكانت المادة الثقافية والأحاديث عن الأدب والأدباء تكون محاور لهذه النزهة والجلسة وتناولت أحاديثنا فيما تناولته الصحافة التي كانت تصدر في ذلك الوقت وكانت صحيفة «التقدم» وصاحبها السيد أحمد النجار مثار اهتمام المرحوم، فلم يكن رحمه الله مرتاحا لها وكان يروقه أن يداعب صاحبها ويمازحه كلما جمعتنا المجامع فاقترح علينا أن نتساجل ونتناوب في وضع أرجوزة هزلية هجائية وبادر هو فوضع وحجرها الأساسي بمطلع أخذ بعده كل واحد منا يسهم في المشروع بما تجود به قريحته وكان رحمه الله من شدة إعجابه وحماسه لبعض الأبيات يطرب بل ويرقص فيتمايل الزورق أو الفلوكة الأمر الذي لا يجد معه الربّان الفلايكي بدا من إثارة الانتباه.

وما يزال عالقا في ذاكرتي أبيات من تلك الأرجوزة هي وإن أصبحت في ذمة التاريخ وبكل ما فيها فإنها ما تزال على طرافتها إن لم أقل إنها ما تزال صالحة للاستعمال والاستدلال وأحب أن أتحف بها سمركم

هذا تقول الأرجوزة :

الحمد لله الكبير العالي   ومنزل المسخ على الرجال
أحمده حمد الذين كبَّروا   لحاهُمُ وفي العقول صَغَرو
صَلَى وسلم على المختار   ما صدرت جريدة «النَّجار»
وآله وصحبه الكرام   ما سَوَّدت صحائفا أقلامي

وبعد فالمقصود من هذا القصيد : إلْمَامَةٌ بسيرة الْجِيل الجديد :

سَمَّيْتُها بتُحفة التهَكُّم   على الَّذي هَرَّج بالتقدم
صحيفة تحسِبُها «كَرْت فِيزيت»   مَكْتَبُها مِن تَحْتَه مَخْزن زِيت
كُتَّابها النَّداب وابن الشعب   أبو علي نابِحٌ كالكَلب
واذْكُر رَعَاك اللّه عبد المومن   ومن عرفت فِعله كالخائن
يَسُوِّدُونها بما لا يصلح   ومعَ ذاك فيهمُ تَبَجُّح
تراها دوماً في الْمِبيع بائرة   عليها مِن فِعْلِ الْدُبَاب دائرة

هذه هي الأرجوزة التي اكتتبنا فيها نحن الثلاث المرحوم محمد بلعباس القباج والأستاذ عبد الرحمان الفاسي متعه الله بالصحة والعافية وكاتب السطور العبد الضعيف. أرجو ألا يكون في عرضها عليكم ما ينتمي إلى رذيلتي الغيبة والنميمة وخصوصا في شهر رمضان، كنا نستطيع أن نبدد هموم الحماية الفرنسية بمثل هذه المداعبات، بينما أصبحنا نجد صعوبة في التخفيف من هموم عهد الاستقلال.

بقي أن أقول كلمة ختامية وموجزة وموضوعية كذلك عن شخصية بلعباس القباج الناقد ولابد لكل من يريد أن يتحدث عن دور النقد والناقد من أن يأخذ بعين الاعتبار الظروف والملابسات والمعطيات الاجتماعية التي كانت تكيف العهد والعصر الذي نشأ فيه النقد والناقد.

كان بلعباس رحمه الله معجبا ويقتدي بشخصيات من الكتاب القدماء أولهما الصاحب بن عباد وهو الاسم المستعار الذي اختاره ليوقع به في كل من صحيفة «المغرب» و «مجلة المغرب» وابن العميد وأبي حيان التوحيدي وكنا نشاركه إعجابه هذا ولكن بدرجة أقل ومن ثم فإن منهاجه النقدي يومئذ كان يرتكز على العنصر البلاغي أساسا ثم على ما كان يتوفر عليه رحمه الله من حاسة يمكن تسميتها بالحاسَّة الفنية، ولا أشك مطلقا وبحكم اتصالاتي بالأستاذ بلعباس القباج في أنه كان يتمتع بذوق فني رفيع، يُبَرِّرُ ما كان يصدره من أحكام على كل إنتاج أدبي كان يتناوله رحمه الله بالفحص والفَرْكِ والتحليل.

وهذا يجرني إلى الحديث ولو من باب الاستطراد إلى مهمة النقد ووظيفة الناقد على الساحة العربية اليوم وفي أصناف ما يسمى وبالجملة لا بالتقسيط «الابداع» فالأدب القديم كان يتوفر على ميزان وأدوات لغوية وبلاغية مهما يكن وصفها ومهما تكن نظرتنا إليها في العصر الحاضر فإنها مع ذلك كانت تكوِّن مجموعة لِقواعد تمكِّن من معرفة الغث من السمين، والفرقِ فيما بين المتدني والمتوسط، والصِّنف الذي يرقى إلى مرتبة الابداع.

أما النقد على عهدنا الذي نعايشه فإن مثل هذه القواعد غير متوفرة فيه وإن وقع اجتهاد في صياغة قواعد جديدة تستمد من ماضي النقد العربي ويحاول أن يُحَوِّل موازين النقد القديم إلى موازين جديدة

مُطَعَّمَة بكل ما ينتمي إلى المثل العليا في مسيرة الانسان مما يعبِّر عنه المقال والقصيد واللَّوحة والتمثال أقول : حتى إن حدث ووقع شيء من هذا القبيل فإن مجموع الرافضين يكون أكثر بكثير من مجموع القابلين، وفيما بين حالتي الرفض المجرد والقبول المحتشم تكونت أجواء من الضباب حول قواعد النقد ومهمة الناقد في البلدان العربية وتاه كل أولئك الذين حاولوا ويحاولون أي يضعوا القواعد المناسبة للأدب العربي يمكنها أن تعايش العصر دون أن تمسخ الهوية.

إن رسالة النقد ومهمة الناقد يتلخصان في تقييم وتغيير البنيان الفني وفحص تراكيبه موضوعيا وخياليا في القصيدة وفي المسرحية وفي اللوحة وتسليط أضواء المجهر الفاعِلِ لتشخيص أجزاء التركيبة الفنية، وتلك مهمة صعبة لابد من أن يكون مفروضا فيها ومشروطا في حقها أن يكون الناقد على خبرة واسعة بثقافة عامة تجعل مهمته متميزة وأحكامه تحظى بتأييد الأغلبية كما يقال بلغة التصويت.

كنت أتمنى أن تتطور مهمة الناقد الأدبي التي كان للمرحوم بلعباس القباج الفضل في بدايتها وفي شكل كان يناسب ويساير ويواكب الحركة الفكرية في العالم العربي في الثلاثينيات من هذا القرن، إلا أن ما طرأ على الساحة في العالم العربي جملة وتفصيلا كليا وجزئيا ثقافيا وسياسيا فيما بعد الحرب العالمية الثانية لم يكن تطورا فكريا إيجابيا بقدر ما أسفر عن إحباط سياسي تولد عنه إحباط ثقافي، وكنت ألاحظ في المرحوم بلعباس القباج شيئا ما من تأثره بخلفيات ذلك الاحباط وسلبياته التي لا يخلو البعض منها من قسوة مثيرة حيث آختلطت الأوراق في كل مناحي الحياة العامة، وأصاب الساحة الثقافية ما أصابها من أدواء التمييع والخلط وما يمكن وصفه بالسِّيبة الثقافية، التي كان للسيبة السياسية دورها في تسييبها فتحالفت السِّيبتان وما تزالان كذلك.

ولذا فإنه ينبغي بل ويجب على الهيئات الثقافية الملتزمة قولا وسلوكا أن تكرس جهودها في سبيل الحد من ظاهرة السِّيبة والتسيب وأرجو بهذه المناسبة أن تكون جهود اتحاد كتاب المغرب وأنشطته في المستوى الذي يمكنها من وضع القطار الثقافي في بلدنا على السكة القويمة حتى لا يظل واقفا في محطة مدينة أصيلا.

هذه مساهمتي المتواضعة وهي قبل كل شيء مهداة إلى روح صديقي العزيز الأستاذ محمد بلعباس القباج.

13 أبريل 1990

محمد بلعباس القباج ناقدا

أحمد الطريسي

ظلّ النقد المغربي إلى أواخر العشرينيات من هذا القرن، خطرات تُلقى في مناسبات طارئة، من غير أن يكون أصحاب هذه الخطرات على اطلاع بالحركات النقدية أو المذاهب الأدبية السائدة في العالم العربي يومئذ. إن هذه الخطرات أو الأحاديث المتفرقة أو التحليات التي تُنسب إلى النقد بطريقة أو بأخرى، لم تشكل رؤية واضحة محددة في مجالي : الأدب والشعر، وإنما ظلت في مجموعها عبارة عن بعض المفاهيم الجزئية العاجزة عن إدراك حقيقة الأدب وطبيعة العمل الشعري.

ولكننا — على الرغم من عدم قناعتنا بجدوى الخطرات والتحليات في العمل النقدي — نشير إلى بعض النصوص التي كانت تعتبر مادة لها، وذلك للتأكد من شيئين اثنين :

— أولهما : إماطة اللثام عن الوجه الحقيقي لمعرفة هذه الخطرات في مصادرها، والوقوف على كثير من التناقضات التي تتجلى في إصدار الأحكام الاعتباطية.

— وثانيهما يتعلق بعملية تكريس مفهوم «الصناعة الشعرية» من لدن النقاد، مما جعل الحركة الشعرية — في هذه الفترة — تتعثر في انطلاقتها. إن المصادر التي يمكن أن نستقي منها تلك الخطرات والتحليات هي كما يلي :

1. المسامرات الأدبية
2. مقدمات بعض المؤلفات التي يعود تأليفها إلى تلك الفترة
3. تحليات جريدة السعادة
4. كتب تجميعية وتصنيفية.

هكذا تظل الأشياء ساكنة إلى حدود أواخر العشرينيات. ومنذ هذه الفترة تظهر بعض الدراسات النقدية التي عملت على خلخلة الحركة النقدية. إن الدراسات النقدية والأدبية التي ظهرت منذ أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن الحالي، كانت على قسمين : أحدهما مختص بالدراسات الأدبية القديمة، وثانيهما بالدراسات الحديثة ولهذا القسم الأخير الحظ الأوفر كمّاً وكيفاً وتأثيراً.

إننا نجد — في هذه الفترة — أقلاماً مغربية جادة تكتب عن أعلام مدرسة الاحياء والانبعاث، وبعض الأعلام التي تنتسب إلى المدارس الشعرية التي كانت تحمل لواء الجديد. وفي هذا الموضوع نقرأ دراسات عن «أحمد شوقي»، و «حافظ ابراهيم» و «البارودي» و «العقاد»، و «طه حسين» و «الرافعي» و «أحمد زكي أبي شادي» وغيرهم ممن هم في مرتبة هؤلاء. وفي سنة 1932 م وجدنا دراسات مستفيضة، تشيد بعبقرية أحمد شوقي الشعرية، نشرتها مجلة المغرب بالمناسبة الذكرى الأربعينية لوفاته (يوم شوقي بفاس وقد أشرف على طبعها محمد مكوار عام 1936 م) فكانت مناسبة لاطلاع الجمهور المغربي على أسس ومقومات المدرسة التي ينتمي إليها أحمد شوقي.

ثم إلى جانب ذلك، وجدنا دراسات أخرى تناولت بالدرس آثار أعلام مدرسة «النهضة» ، و «الديوان» و «أبوللو». فعلى سبيل المثال، نشير إلى دراسة محمد أبا حنيني عن العقاد، وطه حسين والبارودي ونشير كذلك إلى دراسة عبد

الكبير الفاسي عن آثار الرافعي. ودراسة سعيد حجي عن آثار طه حسين وحافظ وأحمد زكي أبي شادي. ونشير كذلك إلى مقالات عبد الله كنون عن زكي مبارك. بل إننا نجد مجلة «السلام» التطوانية تخصص ركنا لدراسة ونقد كل ما يصل من المشرق من آثار أدبية وشعرية. إلى جانب هذه الدراسات التي تناولت آثار مدرسة النهضة الحديثة وجدنا دراسات أخرى تناولت **آثار القدماء** من خلال بعض أعلام عصورها الزاهية. وفي هذا الصدد نشير إلى دراسات عبد الخالق الطريس، ومحمد المكي الناصري، وسعيد حجي وعبد الهادي الشرايبي وعبد الله ابراهيم وعلال الفاسي وعبد الله كنون.

إن هذه الدراسات كلها، كان لها أثرها الطيب، في الأوساط الأدبية المغربية في هذه الفترة.

ثم إلى جانب هذه الدراسات المرتبطة بالمصادر العربية وجدنا نوعا يرتبط بالأدب الأجنبي، وبصفة خاصة الأدب الفرنسي، وفي مقدمة الدارسين في هذا اللون من الأدب نجد عبد الكبير الفاسي. ومن أحسن مقالاته ما كتبه بصفة خاصة عن «ليالي الفريد دي موسيه» (انظر ملحق جريدة المغرب سبتمر 1938 م).

كان من شأن هذه الدراسات والأبحاث الأدبية والنقدية أن تعمل على خلق مفاهيم جديدة حول العمل النقدي خاصة والعمل الأدبي عامة.

إن النقاد ــ في هذه الفترة ــ بدأوا يفهمون أن الشعر الحق هو الذي يعبر عن ذات الفرد وذات الجماعة في آن واحد. إذ لابد للشعر أن يكون صورة لخلجات النفس، وصورة تعكس أحلام الناس، وهو حين يفعل، ينبغي له توخي الوضوح، والابتعاد عن المبالغة والتعقيد، وأن يستلهم موضوعاته من الكون والطبيعة. وأشهر من كان يمثل هذا المنحى الجديد في النظر إلى الأدب بصفة عامة والشعر منه بصفة خاصة : محمد بلعباس القباج، وأحمد زياد، وسعيد حجي، ومحمد صالح ميسة.

فالشعر كما يقول محمد بلعباس القباج : «صورة صادقة لخلجات نفس صاحبه» (مجلة المغرب ع 3 يوليو 1934 م) والشاعر الحقيقي من يستطيع : «أن يرسم بشعره صورة لخلجات نفسه، وأمل أمته، وينطق بالصواب، الذي لا يتطرق إليه الزيف والكذب، ولا المبالغة، ولا يفسده الغموض والابهام» (نفسه).

إن أدل عمل قام به القباج، هو التصدي لشعراء المرحلة الأولى (1900 إلى 1930) وخاصة شعراء المدح، أولئك الشعراء الذين يعتبرون الشعر مطية لنيل الحظوة والمال والجاه والوظيفة، فالشعر الذي ينظمه هؤلاء، ساقط مرذول، شعر يدل على قرائح جافة، ويعبر عن أرواح فانية وذلك من خلال :

1. محاكاته لنماذج الأقدمين، وهي محاكاة في غير روح من الفن. ومماشاتهم لصور تلك النماذج، في الموضوعات والأغراض وبناء القصيدة : «فهم يتناولون غرضا، هو المدح بعينه، ويبدأون قصائدهم بالنسيب، وقد نفر الناس من هذه العادة، وسئموا متابعتها، وفي الشرق اليوم، يحاربون هذا الأدب المائع المخدر للأعصاب والقاتل للشعور) (مجلة المغرب ع 2 س 3).

2. عدم الصدق وتزوير الحقائق : والنقد هنا، يهاجم بصفة خاصة ؛ شعر محمد البيضاوي، وشعر عبد الله القباج وشعر عبد الرحمن بن زيدان، وعبد الأحد الكتاني ومحمد بوجندار وعباس الشرفي.

فالبيضاوي ــ في نظر القباج ــ «لا يدع الفرصة تمر دون أن ينتهزها، ولا يفوته عيد أو

رحلة سيد من غير أن يهيء لها قصيدة من نظمه، ليقدمها برهانا على ولائه وإخلاصه، وزكاة لوظيفته التي يتمتع بها) أما عبد الله القباج فهو لا يتورّع أن يمتدح بشعره رجالات الاقامة العامة !

هكذا كان القباج الناقد، يحمل بعنف على هؤلاء الشعراء الذين يجافون الحقيقة والصواب في شعرهم، ولم ينج من سهامه حتى نقيب الأشراف عبد الرحمن بن زيدان. فقد تناوله القباج من خلال قصيدة مشهورة (انظر مجلة المغرب ع 4 سنة 1934).

3. من خلال الصورة الانعكاسية ؛ وهي الصورة التي تعبر عن القصور في الرؤية نحو الأشياء. فالشعراء لم يكونوا يتجاوزون النقل الحسي المباشر لمظاهر الحياة المختلفة. ولذلك وجدنا بلعباس القباج يتصدى لهؤلاء الشعراء من أصحاب الصورة الوثيقة (انظر الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب) ينعى عليهم هذا الأسلوب.

لقد أحدث القباج الناقد ضجة كبرى في الأوساط النقدية بالمغرب، وذلك بفضل اطلاعه الواسع على أسس النقد في صوره الجديدة، كما عند أصحاب مدرسة الديوان وأبوللو، فشق الطريق لغيره، وجعل الناس يقبلون على هذا النهج ويرحبون به، فمما يلاحظ، أن بعض الأقلام، كانت تكتب يومئذ مرحبةً بهذا الأسلوب الجديد في النقد، ومباركة خطوات صاحبه في روح من الجدية والاخلاص لموكب الأدب المغربي الصاعد. ومن بين تلك المقالات نقف على مقطع ورد في مقال متميز (لمحات من تاريخ الحركة الفكرية ـ أحمد زياد ص 28 — 29) «لقد كان الأدب العربي بالمغرب، منذ سنين راكدا هادئا لا يحركه محرك، ولا يزعجه مزعج، وكان منحصرا في طائفة من الأدباء، انزوت في بيوتها، وأسدلت سجفها على وجهها، ولقد كانت مجهوداتنا قاصرة عليها، ولا تتعداها ... حتى هيأ الله له طائفة من الأدباء، عز عليهم أن يبقى الأدب مفصولا عن أفراد الشعب ... حتى هب «ابن عباد» على صفحات مجلة «المغرب» وكتب فصولا، تناول فيها طبقة من شعراء المغرب. ولم توقفه الضجة التي أثارها عليه الأدباء من سائر الأنحاء المغربية بل سار في طريقه، لا يرده راد، ولا يصده عَن غايته صاد ...».

لقد كان للقباج دوره الكبير في خلخلة بعض المفاهيم النقدية، وإرساء بعض القواعد والضوابط في هذا الصدد. بل إن دوره كما أراه يتلخص في فتح الطريق لمجموعة من النقاد الشباب الذين ساهموا في إثراء الحركة النقدية وإغنائها.

محمد بلعباس القباج الناقد : الريادة ومآزقها

عبد الجليل ناظم

كان محمد بلعباس القباج من بين الرواد الذين ساهموا في الحركة الثقافية في فترة الثلاثينيات، وقد واجه مع هؤلاء تبعات تأسيس خطاب ثقافي كان له حضور واضح، ومن أبرز سمات خطابه :

1. أنه كان خطابا **للمواجهة**، مواجهة التأخر الثقافي والأدبي عن الغرب وعن الشرق العربي، ومواجهة لأسباب هذا التأخر المتمثلة من جهة في المد الاستعماري الذي كان يستهدف مكونات الشخصية المغربية والمتمثلة من جهة أخرى في سيادة بنية تقليدية موروثة ذات سلطة متعددة الأوجه.

2. أنه كان خطابا **مفتوحا** يدعو للتفاعل مع الثقافة الحديثة وتبني قيمها في الأدب والثقافة والسياسة، وقد تمثلت هذه السمة في دعوته إلى تبني مناحي القول المستجدة في الشعر والنقد، في دفاعه الحرية، الحرية في القول وفي الرأي وفي الحياة السياسية، ان هذا الخطاب يتضمن قيماً بديلة لوضع اتسم بالجمود والعقم والاجترار.

وإذا كان من الصعب أن نتحدث عن مشروع على مستوى النسق الفكري فإننا من الممكن أن نستشف ــ عبر قراءتنا ــ معالم تصور شعري ونقدي تناول محمد القباج على أساسه الرموز الشعرية لهذه الفترة بالتحليل والنقد، لكن هذا الذي ندعوه تصورا لا يظهر لنا إلا بتتبع مسار هذا الناقد، والكشف عن المآزق التي واجهها، ذلك لأن نقطة قوة خطابه كانت كامنة في تلك المآزق التي أيقظها وأيقظته وفتحت لنا مجال تأمل وضعنا الثقافي في ماضيه كما في مستقبله، فالكتابة من هذا المنطلق كانت تمردا ضد اللغة التي كان يتحدث بها المعاصرون، وقدمت وعيا معينا بالصراع الذي وجب خوضه من أجل امتلاك شكل معين والوقوف على حل ينفلت من ضغوط التاريخ ومن ضغوط الواقع.

المــأزق الأول :

اتجه القباج إلى محاولة تأليف كتاب حول تاريخ للشعر العربي في المغرب، وظهر ذلك في الأنطولوجيا التي نشرت سنة 1929. وظهور هذا المؤلف ــ إلى جانب ظهور كتاب «النبوغ» لعبد الله كنون الذي سينشر قريبا من هذا التاريخ (1934) ــ يحمل أكثر من دلالة، فهو إلى جانب جوابه على إشكال الهوية القومية ردا على الاستعمار الذي كان يهدف اجتثات المغرب من تاريخه، وإلى جانب سعيه «لاستكمال»، تاريخ الأدب، كما ألف في الشرق العربي والذي لم يكن ينتبه لأدب المغرب، فإنه كان مواجهة لوضعية الانقطاع والتبعثر في الثقافة المغربية التي تعكس غياب بنية يمكنها أن تخفف تراكما يبني فيه اللاحق على السابق يقول القباج في مقدمة الكتاب : «جال في ضميري لأول مرة أن أتصدى للقيام بجمع تأليف يضم بين دفتيه تراجم شعرائنا ومنتخبات من شعرهم ليعطي لكل قارىء صورة صادقة من الشعر المغربي ويفيد كل باحث في الأمة المغربية مبلغ تدرج الأدب فيها وطرق تفكير شعرائها». وما يلفت الانتباه هو أن القباج سواء في المقدمة التي كتبها للكتاب أو في الطريقة إلى صنف بها الشعراء، انطلق من رؤية نقدية عامة نلخصها في نقطتين :

الأولــى : نقده للمنهج الشعري الموروث الذي ينبني على الأغراض التقليدية، وهو لعمر أبيك يقول القباج ــ لايلام، خصوصا في هذا العصر الحديث الذي ظهر بعلومه الجديدة وعجائبه المدهشة التي تستفز النفوس وتوقظ جذوة الشعور.

الثانيــة : تكييفه للتسلسل الزمني الذي يتصاعد بتصاعد القيمة الشعرية على أساس مفهوم نقدي قديم هو مفهوم الطبقة، فهناك ثلاث طبقات، طبقة الأدباء الكبار الذين يمثلون أدب الماضي، وطبقة المخضرمين الذين جمعوا بين الحسنيين، والطبقة الثالثة وهي الطبقة النابتة من الشعراء. وهذه الطبقات «متناسقة يأخذ بعضها برقاب بعض».

لقد وجد القباج نفسه في مأزق، لأن التاريخ الأدبي كمؤسسة دفعه إلى إعادة إنتاج منهج قديم (كما هو واضح في استعماله لمفهوم الطبقة، والفحولة)، ولأن فكرة الاستمرارية والشمولية كما تبدوا في كل تاريخ تقليدي قد تحكمت في مؤلفه، وهذا يناقض الطفرة التي يدعو إليها في عالم الشعر والثقافة، ولهذا كان يحس بأن الخطاب الذي يتناسب مع المرحلة هو خطاب النقد الذي يهيء شروط الانخراط في الثقافة المعاصرة في حين أن خطاب التاريخ ــ بما هو عليه ــ يشد أكثر إلى الماضي، لهذا يقول في المقدمة : «وهكذا ينبغي أن يفهم أدبنا ويدرسه من أراد ذلك فيدرس أدب كل طبقة في محيطها ووسطها ويعرف كيف ينتقد انتقادا صحيحا نزيها، ولنا رجاء ان يقوم من كتابنا من يرى في نفسه أهلية واستعدادا لذلك الانتقاء، فيكون قد أفادنا كثيرا وخدم أدب قومه وصدع بالحق دون خشية أو ريبة لا سيما ونحن في الطور الأول من الانتباه والنهوض وقد أصبحنا نشعر بحاجة ماسة وشدة افتقار إلى النقد الأدبي لنتبين موطن الضعف وموطن الخلل في أدبنا وتفكيرنا فنسرع لاصلاحه وتقويمه».

هكذا غادر القباج كتابة التاريخ، واتجه إلى خطاب النقد لتحقيق مادعا إليه في تقديم الكتاب.

المــأزق الثــاني :

رأى القباج أن أحسن طريق لنقد الوضع الشعري هو تناول شعراء التقليد واحدا واحدا (عبد الرحمن بن زيدان، الفقيه السيد عباس الشرقي، عبد الله القباج ...) وذلك في ركن قار في مجلة المغرب سماه **لذعات بريئة**، وقد كان هدفه تحطيم أصنام الشعر على حد قوله. لننظر إلى رأيه «والشعر عند هذه الطبقة قد بلغ قمة الهرم فيلزم تنقيحه والمطروقات لا تزال عندهم محدودة والمواضيع محصورة وأكثر ما تدور على المدح والرثاء والتشبيت المرذول ولا داعي إلى هذا المدح إلا الاستجداء وطلب الحضوة وشرف المنزلة، والشعر في عصرنا الحاضر قد ترفع عن الزلفى وسما عن هذا الغرض الحقير فيجب أن يتحول شعراؤنا ويعطفوا أبصارهم لما يدور حولهم من مخترعات وينظروا نحو الطبيعة ففيها مجال واسع للخيال وفي الكون جمال خالد ملهم لشعر **التصوير** وإبداع الوصف» (1).

لقد أثار هذا النقد ضجة كبرى فاجأت القباج نفسه، ذلك أنه استعمل خطابا جديدا أصاب عمق البنية الثقافية السائدة، التي لم يكن ينتظر أن يواجهها، فأين تظهر هذه البنية وكيف ستتم المواجهة، ذلك هو المأزق الثاني.

كانت الثقافة التقليدية تنتج وتستهلك في إطار مجالس أو صالونات تعرف بالمسامرات الأدبية، وهي نوادي (كالنادي الجندري ــ يجتمع فيه نخبة من الفقهاء ــ الشعراء، الذين يلتقون دوريا لتبادل الرأي في قضايا متعددة وكانت علاقتهم تتمظهر رمزيا في مجال الشعر وذلك في المناسبات الاخوانية أو الرسمية التي

تدفع إلى قول الشعر وتقريظه والقباج نفسه يقول عن نادي أبي جندار : «كان منزل أبي جندار كناد أدبي يجمع كل أديب ويلتقي فيه كل مثقف أريب ودام زمنا مهبط القريض وموحى الشعر الرصين، ومن هناك كنا نتلقى بدائع في الشعر وآيات في النظم مناسبة لذلك الوقت ومتفقة مع البيئة التي نعيش فيها» (2) ونلاحظ أن هذه النوادي كانت تمثل الدورة الكاملة للصناعة الشعرية من الشاعر إلى المتلقي، ومن هنا برز تعارض خطاب القباج مع بنية بكاملها، ابتداء من استعماله للفظ **أدب** وللفظ **نقد**، فالأدب يستعمله بفهم غريب عن فقهاء ــ شعراء لم يدرسوا الأدب الخالص أبدا، والنقد كلمة تجريح ذات بعد أخلاقي، خصوصا وأن هذه البنية كانت تعرف خطابا آخر هو **التقريض أو التحلية** كخطاب يعكس نوعية التلقي أو نوعية الاستهلاك الشعري، وهكذا وجد القباج نفسه معزولا في مواجهة نسيج ثقافي ــ اجتماعي وسياسي أيضا ــ بما أن الفقهاء كانوا يحتلون وظائف هامة وكان الشعر عندهم ملحقا بهذه الوظائف ــ ، لنتأمل الكيفية التي هوجم بها القباج يقول أحد المهاجمين : «فالكاتب المغربي اليوم عليه أن يبني بيت آدابه وعلومه النافعة بيده ويحافظ على كنوز أجداده من العوائد الحميدة كالحياء والحشمة والرزانة» (3) هكذا فُهِم النقد على أساس مواجهته لمنظومة أخلاقية ستحكم على القباج بخروجه عن الانتماء إلى الجماعة، كما يتجلى في الهجوم التالي : «فاعلم أيها الناقد الأديب أن المغرب ليس بباريز وباريز ليست بيروت والمثل الشائع في الشرق هو كل بلد لها زي وكل شجرة لها فيء أي ظل خاص بها، فللمغرب عوائد حميدة قديمة متوارثة فيجب على ابن هذا الجيل أن يراعيها ويحافظ عليها والمغرب لا يطيق ولا يحتمل اليوم الانتقاد المر الغليظ وربما احتمله الباريزي أكثر من البيروتي، والبيروتي أكثر من العراقي وهلم جرا» (4) وبالنتيجة اعتُبر النقد خطابا دخيلا !! فهو «مأخوذ من الأجانب ومسروق من منطقهم الأعوج»، وكانت حصيلة هذه الحملة هي التوقيف القسري لسلسلة المقالات التي كان ينوي القباج استكمالها وظهر ذلك في التعليق اللبق الذي كتبه صاحب مجلة المغرب (5).

هذا المأزق دفع القباج إلى رهان آخر تمثل :

أ ــ الدفاع عن شرعية النقد باثبات وجوده في التراث العربي القديم، إذن شرعية خطاب اليوم تستمد من الماضي.

ب ــ ربط النقد بحركة الاصلاح ذات الخلفية السلفية والتي كانت تقود المجتمع المغربي.

ونتيجة هذا الرهان كانت هي التالية :

ــ التحول بالأدب والنقد من طبيعته إلى وظيفته الاجتماعية والثقافية.

ــ محاولة محاصرة البنية التقليدية بخلق مناخ يسمح بنقد الأوضاع الذاتية للمجتمع وتربية اذهان وذوق المجتمع لأن قيم التقليد لا تستقر ــ بتعبير سعيد حجي ــ إلا في بنية قابلة من الناحية الموضوعية لاستهلاكها وترسيخها.

ــ تحول موقف القباج من دعوته إلى استبدال تصور شعري بتصور آخر إلى مجرد دعوته إلى استبدال غرض المدح بغرض آخر.

المأزق الثالث :

ربط القباج خطابه بحركة الاصلاح وكان يعتقد أن مجرد الدعوة إلى الاصلاح يمكنها أن تغير قيم الشعر، خاصة عن الشباب، لكنه فوجيء بأن هذه العلاقة ليست بدهية والدليل أن شعر الشباب الذين ارتبطوا بالنهضة الحديثة لا يستجيب لضرورات التغيير الحديثة، ولهذا نراه يسارع لنقد هذا الشعر مبتدئا

بـ «شاعر الشباب» علال الفاسي، ومع أنه كان معجبا بتغير المضامين : من اهتمام بالمرأة واهتمام بقضايا المجتمع إلا أنه لاحظ مسايرة هذا الشعر للنموذج التقليدي السائد لنتأمل هذا الرأي في شعر شاعر الشباب : «أما مظهر الجمال الشعري في شعره فربما كان معدوما، اللهم إلا أبيات معدودة متفرقة هنا وهناك أتت عفوا وعرضا غير مقصود، وهذا ما انتقدناه على شعرائنا مرارا، وناديناهم تكرارا أن في مغربنا رقة النسيم وصفاء الأديم وسحر الطبيعة وجمال الربيع وألوانا من الحسن وافنانا من الجمال لو أرادوا الخروج عن مطروقاتهم التقليدية، **ولكنهم يعتذرون بالبيئة والوسط** وماهما بأكثر انحطاطا من بقية الجهات لو يسمعون أو يعقلون، وما هو التمرد على التقليد الذي نرى العمل به جاريا في أمم أخرى، أليس سوى خروج عن البيئة الراكدة وتمزيق سجف الجهل المظلم والانطلاق في سماء الحرية المبتغاة إذا كنا نريد حياة جديدة» (6) ؛ وواضح أن القباج كان يدعو للانخراط في القيم الشعرية الحديثة المبنية على الحرية والفردية بكل ما سيتبعهما على الصعيد الشعري، لكنه شعر بضرورة التريث والتأمل في معطيات المرحلة التي يعيشها، أما الحدث الذي أعطى للقباج «درسا بليغا، فهو المهرجان الضخم الذي أقامته الحركة الوطنية لشوقي (سنة 1935) ذلك أن الخطباء في هذا المهرجان ـــ والذين كانوا يمثلون جل أن لم نقل كل قادة الحركة الوطنية ـــ قد ثمنوا شعر شوقي، ورفعوا هذا الشاعر إلى مرتبة الدعاة وجعلوا منه مثالا يجب احتذاؤه وعلى سبيل المثال يقول محمد الهاشمي الفلالي «حق لنا أن نجعل آثاره وحياته كمثال أعلى نحتذي حذوه» ويقول أحمد بلافريج : «شوقي مثال يجب أن يحتذى به»»، لكن ما هو مثير حقا هو الهجوم العنيف الذي تعرضت له مدرسة النقد الجديد إلى حد اتهام روادها بالخروج عن الوطنية والدعوة إلى أفكار الاستعمار، أما خطاب القباج في هذا المهرجان فكان خطابا للصمت، ذلك أنه لم يتعرض للجوانب الشعرية لشوقي كما أنه لم يدافع عن أفكاره.

إن حدث المهرجان، وواقع الشعر لدى الشباب أشعر القباج ـــ ومعه سعيد حجي الذي كان مناصرا للقباج في هذه المرحلة ـــ أن مسألة التأخر الثقافي ليست بسيطة بل هي مضاعفة، يقول سعيد حجي : «إن عوامل الانقلاب والنهضة التي اختمرت في البلدان العربية الأخرى في أجيال ينبغي أن تعمل عملها في هذه البلاد في جيل واحد فتغير الأساليب العتيقة المخلة بالحياة الجديدة دون أن تترك فراغا لمعتنقيها يملأونه بمجالات كثيرا ما تكون عقيمة وكثيرا ما تؤخر عوامل النهضة الحقة والتجديد الصحيح» (7)، ويقول محمد بلعباسي القباج من نفس الموضوع «إذا ما رجعنا إلى مغربنا وفكرنا في نهضته مليا نجده لم يستجمع بعد جهوده الأدبية ولو في مدرسة الانبعاث والاعتزاز بالماضي التي نحن في حاجة لتكوينها ما دام تاريخنا حافلا بالعظماء والوقائع الكبرى التي يتسنى لنا أن نستمد منها أدبا حيا يانعا» (8).

هذا هو المسار الذي يفسر لنا ازدواج الموقف النقدي عند القباج حيث ظل أسلوبه يتراوح بين النموذج اللفظي القريب لخطاب مدرسة الديوان والتصور البعيد الذي ينسجم مع مرحلة التأسيس كما تصورتها النخبة. أن هذا المسار يضعنا أمام سيرورة للمثاقفة تكاد تكوين نموذجا لكل الفكر السائد وهي سيرورة تنطلق من منطق ليبرالي وتنتهي بمنطق سلفي بحكم المواجهة الواسعة للبنية التقليدية الخفية والمعلنة وبحكم عدم تطابق عوامل الوعي المعلن أدبيا مع مسار التبنين الذي تحكمت فيه البنيات الموروثة، وبحكم غياب بنية تحتية ثقافية راسخة.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نسجل خصوبة ريادة محمد بلعباس القباج فهو :

1 ـــ قد استطاع أن يتجرأ على بنية تقليدية راسخة.

2 ـــ قد استطاع أن يضعنا أمام المآزق المزمنة للخطاب الحديث.

3 ـــ إنه فتح الباب على مصراعيه للثقافة الحديثة، وبرهن على أن الارتقاء بالثقافة المغربية يقتضي الانخراط في هذه الثقافة والتفاعل معها، وهذا أمر لم يكن هيِّنا بالنسبة لمرحلة القباج كما أنه ليس بالهين بالنسبة للمراحل اللاحقة.

---

1. لذعات بريئة، مجلة **المغرب**، يوليوز 1934
2. م. **المغرب**، 4 أكتوبر 1934
3. م. **المغرب** 3 غشت 1934
4. جريدة **السعادة** 21 يوليوز 1951
5. انظر مجلة **المغرب**، السنة الثالثة، غشت / سبتمبر 1934
6. شاعر الشباب، مجلة **المغرب** 1935
7. انظر الكتاب الذي نشره أبو بكر القادري عن سعيد حجي ج II ص 19
8. جريدة التقدم السنة 7 ع 131 شهر ماي 1944.

متابعـات

حـوار نقـدي مع «تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين

محمد أسويرتي

يتناول هذا الحوار مع الكتاب المذكور المحاور التالية :

1 ــ تقديـم.
2 ــ المنهـج النقـدي.
3 ــ ثنائية القارىء والكاتب في نظرية التلقي.
4 ــ المصطلـح النقـدي.

1 تقديـم :

يعتبر «تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين تحولا جديدا في مسار النقد الروائي الحديث. ذلك أن الناقد استطاع بحق أن يجعل من كتابه ذاك مرجعا غنيا لا يستغني عنه أي ناقد يتجه نحو التخصص. وقد تحقق ذلك نتيجة الطموح الكبير الذي نشعر به عند سعيد يقطين، هذا الطموح الذي نلمسه مجسدا في أعماله النقدية كلها. كما يعتبر هذا الكتاب الذي يشبه الموسوعة في النقد الروائي الجديد خلاصة لكل النظريات والمناهج النقدية التي تمخضت عنها الثقافة الأدبية الغربية عموما والنقدية خاصة.

لا ريب أن سعيد يقطين ينطلق في التحليل الروائي من أسس ثقافية صلبة وتراكم معرفي خصب وخبرة نقدية متينة. يتجلى ذلك في كتابه «القراءة والتجربة» الذي يشكل اللبنة الأولى في تأسيس نقد بنيوي للرواية المغربية التي اقتحمت ميدان التجريب. وما «تحليل الخطاب الروائي» و «انفتاح النص الروائي» إلا تطوير وإثراء أو إجابة على أسئلة النقد الروائي المطروحة في «القراءة والتجربة». وتبقى ــ بالنسبة إلي شخصيا ــ علاقة خاصة مع هذا الكتاب. إنها علاقة مصاحبة ومعايشة وقراءة قد انكتبت. لقد أسست عليه وعلى تحاليل نقدية أخرى عربية ما أسميته في رسالتي «النقد البنيوي والنص الروائي» (1)، بال**حوار النقدي**.

أما «تحليل الخطاب الروائي»، فقد جاء في أوانه ليملأ الثغرة الموجودة في النقد الروائي العربي وليحقق نقلة نوعية في التطبيق المنهجي. وغني عن البيان أن سعيد يقطين لا يكتفي تعطشه المعرفي بالنظريات القائمة والمناهج المتداولة في الساحة الثقافية. بل يسعى دائبا إلى تحصيل الجديد واستيعاب المستجدات ومواكبة التطورات، التي تحققها والاضافات التي تنجزها.

وفي ما يتعلق بالتحليل الروائي، فقد جعل الناقد من رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، النص الأساسي الذي يمارس عليه النقد ويقارنه بنصوص روائية أخرى عربية. ويمكن القول إن رواية «الزيني بركات» هي محور تطبيق سعيد يقطين للمناهج النقدية في الصورة التي انتهت إليها.

2. المنهـج النقـدي :

إن المنهج النقدي الذي يتوخاه سعيد يقطين في كتابه ذاك هو المنهج البنيوي كما عرف في علم السرد الحديث. أما في «انفتاح النص الروائي»، فقد وظف ما يعرف اليوم بالشعرية التكوينية (Poétiqu Génétique) أو الشعرية الاجتماعية كما عرفت عند زيما أو نظرية التلقي. يقول سعيد يقطين في هذا الصدد : «ننطلق (...) من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر، وعبر تتبعنا للعديد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه، حاولنا تكوين تصور متكامل نسير فيه مزواجين بين عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية، والناقد وهو يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة» (2).

من هذا المنطلق، يقسم الناقد الرواية الأساس إلى وحدات، ويحلل كل وحدة على حدة، ثم يوجز الخلاصات في تركيب مكثف. لكنه لم يرصد التحول الذي حصل في البنيوية إذ أضحت تعرف اليوم بالشعرية. كما لم يرسم حدود المجال الذي تراوح فيه الشعرية (Poétique).

لا تدرس الشعرية الشعر أو الأدب بقدر ما تدرس مدى شعرية الشعر (Poéticité) وأدبية الأدب (Littérarité). قد تكون الشعرية أكثر أو أقل تشددا من النقد. فهي لا تريد تحديد معنى عمل أدبي ما، وإنما تريد أن تكون أكثر صرامة من التأمل النقدي. إنها لا تدرس الشعر بما هو شعر، بل تدرسه على اعتبار أنه تجل للشعرية، أي لجوهر الشعر. إنها تحلل طريقة القول لا القول نفسه أو معناه. ولذا كانت علاقتها بالجمالية والأسلوبية متينة.

فرغم اعتراف سعيد يقطين بأنه يعمل في إطار الشعرية، فإنه يمزج الشعرية بالمنهج الاجتماعي والنفسي اللذين ثارت عليهما البنيوية والشعرية من بعدها. يتضح ذلك في توظيفه للصيغ التي حددتها دورّيت كون (Dorrit Cohn). وفي حديثه عن المصطلح المسرحي القديم المعروف بالمونولوغ. إلا أن هذا المصطلح يعتبر اليوم شكلا آخر من أشكال الحوارية حسب نظرية التلفظ كما عرفت عند ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine). ولئن كان سعيد يقطين يرغب في تجاوز البنيوية، فإنه ينسى أن تجاوزها، بل تحويلها قد تم عن طريق الشعرية. هكذا عاد إلى ما قبل البنيوية كما يتبدى ذلك في قوله عن الشعرية : «يمكنها وهي تتوسع أفقيا أن تستفيد بما يتلاءم بمكونات موضوعها الذي حللته «لفظيا» أو «نحويا» بالاعتماد على : علوم الدلالة والسوسيولسانيات والتداولية ونظرية النص والتلقي. بهذا التصور يمكنها أن تتجاوز وعي الستينات، والمرحلة البنيوية التي لم يبق ما يسوغها (...) عمليا ونظريا معا» (3).

من خلال هذه القولة، يتبين أن الناقد يتهم البنيوية والشعرية معا، بل يحمّل الشعرية ما لا طاقة لها به. ثم أن البنيوية ثورة على كل علم اجتماع أو علم النفس أوإيديولوجيا. كما أن الشعرية تطوير للبنيوية دون إلغائها كليا. فلا يمكن بحال من الأحوال ضمها إلى علم اجتماع كما يذهب إلى ذلك الناقد في قوله : «وتأتي السوسيوسرديات لتوسع موضوعها «أفقيا» متجاوزة بذلك المظهر «اللفظي» إلى «الدلالي»، وتصبح بذلك منتقلة من الخطاب إلى النص وبتوسيعها الأفقي، تشي باحتمال أو إمكان توسع الاطار النظري العام الذي تشتغل فيه (البويطيقا) من نظرية للخطاب الأدبي إلى «سوسيو – بويطيقا» تبحث في «نظرية للنص الأدبي»، وبعد ذلك إلى «سوسيولوجيا للنص» أو «سوسيو – نص» متجاوزة بذلك النص الأدبي إلى «النص» أيا كان نوعه وأسلوبه» (4).

وإذا كان نعلم أن الاجتماعية موجودة في اللغة وجود الماء في الشيء الحي، فما جدوى البحث الاجتماعي في النص ؟ «اللغة مقيدة في حوزة المجتمع وحرة في حوزة الفرد» كما يقول هامبولد (Humboldt) الذي يسير دوسوسير على نهجه فيفرق بين اللغة كظاهرة اجتماعية والكلام كظاهرة فردية. فإذا تحطمت ثنائية الفرد والمجتمع، انهارت ثنائية اللغة والكلام وبقيت اللغة اجتماعية بطبعها. وكل ما يمكن البحث عنه هو مستويات اللغة والاعتراف بتداخل هذه المستويات في أي نص. كما ينبغي الاقرار بتباين حقول اللغة ومناهجها. فكل منهج لا يصلح إلا في الحقل الذي صدر عنه. ولهذه الأسباب المتضافرة، لا يمكن اعتبار منهج سعيد يقطين منهجا شعريا خالصا. ذلك أنه لم يلتزم في جميع كتاباته، النقدية عموما، وفي هذين الكتابين خصوصا، بمنهج الشعرية الالتزام الكلي. فهو وإن كان واعيا بشعرية تودوروف (Todorov) وجنيت (Genette) في استخدامها للمصطلحات النحوية، فإنه لم يع استعمالهما للمصطلحات البلاغية في تحليل الزمن والصيغة، كيف ينفتح — إذن — منهج الشعرية على المنهج النفسي والاجتماعي والايديولوجي ؟ كيف نبحث عن اجتماعية اللغة وهي اجتماعية أصلا ؟ فكل ما ينبغي أن تنفتح عليه الشعرية هو اللغة والنحو والبلاغة والأسلوب.

لعل توجيه أو تأثير بعض الاجتماعيين على سعيد يقطين هو الذي قاده إلى هذا الموقف المزدوج والمترجح بين الشعرية و «الشعرية التكوينية» المستحيلة مثل بيير.ف. زيما (Pierre V. Zima). يتمثل ذلك في قوله : «وجدنا في سوسيولوجيا النص الأدبي، كما سعى بيير [ف.] زيما إلى بلورتها، بعضا من الهواجس والتساؤلات التي نطرح بصدد النص في علاقته بالقارىء والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه» (5) يضاف إلى ذلك، التأثير، تأثره بنظرية التلقي كما سبق أن رأيناه في النص الذي سلف ذكره.

3. ثنائية القارىء والكاتب في نظرية التلقي :

إن الثنائية التي تكمن في نظرية التلقي هي ثنائية القراءة والكتابة أو ثنائية القارىء والكاتب. فبدهي أن لاقراءة بدون كتابة ولا كتابة بدون قراءة. إن العلاقة بينهما جدلية. فالقراءة رهينة بالكتابة والكتابة رهينة بالقراءة. إن القراءة كتابة والكتابة قراءة. فحينما نكتب، نستحضر ما قرأناه ؛ وحينما نقرأ، نسترجع ما كتبناه. فلا كاتب إلا وهو قارىء ولا قارىء إلا وهو كاتب بشكل من الأشكال. فثنائية القارىء والكاتب في النقد الحديث المتأثر بنظرية التلقي، لن تلبث أن تزول في يوم من الأيام مثل ثنائية «داخل» النص و «خارج» النص. إذ تم الوعي بهذه الثنائية منذ هيغل. لقد نسف هذا الفيلسوف صرح ثنائية الداخل والخارج في جدليته. ذلك أنه أطلق مصطلح الكلية (Totalité) على :

1 — الطرف الأول من الثنائية.
2 — الطرف الثاني منها.
3 — طرفيها معا.

وهذا يعني أن كل طرف كلية لوحده. وتتضمن هذه الكلية الطرفين معا. إنها وحدة جدلية تجمع بينهما، أي لا وجود للثنائية بينهما. وعليه، فإن الشكل الأدبي كلية أو وحدة تجمع في طيها الشكل الأدبي نفسه والواقع. كما يجمع الواقع — باعتباره كلية أو وحدة — الواقع ذاته والشكل الأدبي. يقول فيلسوف الجدلية : «إن وحدة الداخل والخارج تشكل الواقع المطلق. إلا أن هذا الواقع هو أولا المطلق كما هو، وذلك طالما أنه مطروح باعتباره وحدة يجد شكلها نفسه ملغى، تاركا في مكانه اختلافا فارغا أو خارجيا بين الداخل والخارج (...).

و (...) يؤلف شكل وحدة الداخل والخارج الواقع بمعنى الكلمة» (6). إن الواقع كلية أو وحدة تجمع الذات والواقع نفسه. كما أن الذات كلية أو وحدة تجمع الواقع والذات نفسها. والشكل الأدبي الذي تبدعه الذات

تضم الواقع والشكل الأدبي عينه. والواقع كلية تضم الشكل الأدبي والذات التي تبدعه والواقع عينه. فالواقع يتحول إلى لغة تتحول إلى ذات لغوية تتحول إلى شكل أدبي. وإذا كانت هذه الذات اللغوية هي القارىء أو الكاتب، فإن الشكل الأدبي كلية أو وحدة تتضمن الكاتب والقارىء معا. ذلك أن الكاتب كلية أو وحدة تتضمن القارىء والكاتب معا ؛ كما أن القارىء كلية أو وحدة تتضمن الكاتب والقارىء معا. ويمكن من ثمة القول بأن الشكل الأدبي كلية أو وحدة تتضمن القارىء الكاتب أو الكاتب القارىء. وعلى هذا النحو تتحطم ثنائية القارىء والكاتب أو ثنائية القراءة والكتابة. إن القراءة في مفهوم رولان بارط (Roland Barthes) هي أن نكتب ما نقرأ كما أن الكتابة هي أن نقرأ ما نكتب.

وما يقود إلى هذه الثنائية القديمة الجديدة، هو التحليل الاجتماعي المتخلف لمضامين الأشكال الأدبية بعيدا عن الأشكال ذاتها وبعيدا عن استيحاء الفلسفة. وفي فترة هيمنة البنيوية والشعرية من بعدها، شعرت المناهج الأخرى ذات الحقول المعرفية المغايرة لحقل الأدب مثل المنهج الاجتماعي نفسه بالعزلة واللافعالية. وانطلاقا من هذه الوضعية الزرية، أراد أن يسترد المكانة التي تبوأها زمنا ثم افتقدها حينا في عودته في شكل جمالية بوجوازية هي نظرية التلقي. وتحديدها بالجمالية البرجوازية يرجع بالأساس إلى فضحها وهي تبعث من جديد الثنائيات التي ثارت عليها البنيوية ثم الشعرية. إنها تريد إحياء القارىء على حساب موت الكاتب أو إحياء الكاتب على حساب موت القارىء كما كانت الحالة قبل البنيوية أو الشعرية.

ما تزال نظرية التلقي أسيرة علم الاجتماع التقليدي والانعكاسي لا أسيرة علم الاجتماع الجدلي الذي ينبغي أن نستخلص منه منهج الدراسة للعلائق لا اللغة والمصطلحات. ويعترف سعيد يقطين بمثالية وثنائية نظرية التلقي ذات البعد الواحد في الرؤية للانسان والأشياء بقوله : «ما نلاحظه على نظرية أو جمالية التلقي هو أنها ما تزال تبحث عن نموذج للقراءة المثلى أو القارىء النموذج» (7).

إذن، فنظرية التلقي تبحث عن مثال علوي غير المثال القائم في الواقع. وهذا المثال الواقعي هو القارىء الذي يكتب ما يقرأه أو الكاتب الذي يقرأ ما كتبه. إنه القارىء الناقد أو الكاتب الناقد، أو القارىء الكاتب الناقد يا للنسيان ! فقد وجد مثل هذا القارىء منذ أن عرفت القراءة والكتابة. غير أن كل قارىء يكتب حسب حاجته ورغبته وقدرته ؛ كما أن كل كاتب يقرأ حسب احتياجه وإرادته واستطاعته.

وعندما نقول لانسان ما في بداية الأمر «اقرأ»، فإننا نطالبه بما قد ترتعد له فرائصه لأنه كيما يقرأ لابد أن يجد شيئا قد تمت كتابته وأن يكون قد تعلم القراءة ممن كتب. كذلك هو الشأن عندما نطالبه بالكتابة. فقبل أن يكتب لابد أن يقرأ ؛ وقبل أن يقرأ لابد أن يكتب.

إن بحث نظرية التلقي بحث عبثي، إشكالي لاختلاف القراءات والكتابات وتعددها كما وكيفا. وما ينجم عن هذا البحث المأساوي، هو العسف مثل ما حدث لسعيد يقطين في تحويله محاولة ميشال أريفي (Michel Arrivé) من مستوى القصة وخطابها إلى مستوى النص والقراءة. هكذا ينساق إلى ثنائية انفتاح / انغلاق القراءات. في الواقع، فكل قراءة منفتحة ومنغلقة في الوقت نفسه وبنسب متفاوتة حتى ولو كانت قراءة القراءات. فلا وجود لقراءة أو كتابة منفتحة وغير منغلقة أو منغلقة وغير منفتحة بصفة مطلقة. ومن ثم كان اختلافها. فالعلاقة جدلية بين انفتاح وانغلاق قراءة أو كتابة.

وبناء على ذلك، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو : هل نحن ــ مع كتابات سعيد يقطين النقدية هذه ــ إزاء نظرية التلقي المزعومة أو إزاء قراءة القراءات أو إزاء ما يعرف بنقد النقد أو إزاء الحوار النقدي ؟ سنجيب على هذا السؤال بعد التحاور حول المصطلح النقدي في الأعمال النقدية لسعيد يقطين.

4. المصطلح النقدي :

لقد اتبع الناقد في كتاباته النقدية طريقة الابتداء بالنظرية ثم الممارسة، هكذا يستعرض وجهات النظر العديدة حول مصطلح الأدب والأدبية والجملة والخطاب. كما يميز، في النظرية، بين القصة والخطاب والنص دون أن يغفل العلاقة التي تربط هذه العناصر التي تشكل البنية الروائية. هذا وتناول مفهوم الحكي أو المحكي والسرد. وبهذه الطريقة، حلل الخطاب الروائي انطلاقا من ثلاث مكونات أساسية لقوله : «في تحليلنا للخطاب الروائي وقفنا على ثلاث مكونات هي :

1 ــ الزمن.
2 ــ الصيغة.
3 ــ الرؤية السردية. (8).

وتتبع الناقد مفهوم الزمن في اللسانيات وعند الروائيين الجدد (غرييه (Grillet) ــ بوتور (Bitor)) والشكلانيين الروس وكذا لدى المنظرين الذين لا يمكن حصرهم في هذا الحيّز الضيق. وفضلا عن ذلك، تعرض لآراء العديد من النقاد الجدد حول الصيغة. لذا يعد «تحليل الخطاب الروائي» أول كتاب نقدي يتناول الصيغة والزمن والرؤية السردية بهذه الرحابة والاتساع والشمولية تنظيرا وممارسة. في الرؤية السردية، حصر الناقد جميع مصطلحاتها النقدية مثل وجهة النظر والمنظور السردي وحصر المجال والبؤرة والتبئير عند الكثير من النقاد الغربيين.

بيد أن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو : لماذا لم يتناول سعيد يقطين المكان الروائي ؟ فغير خاف أن لا وجود للزمان إلا على مستوى اللغة. وكل ما يوجد هو الانسان والمكان. وتغير الانسان والمكان هو الذي قاد إلى تقسيم وترتيب الزمان وفق هذا التغير. لذا فلا يقل المكان دلالة على الانسان. فلغة المكان ولغة الزمان تشكلان البنيتين اللغويتين اللاواعيتين في أي نص. والسؤال الثاني هو : ما الداعي إلى اختزال الكلام عن الشخصيات ؟ والسؤال الثالث هو : لماذا تم تأخيرها لتحليلها دلاليا واجتماعيا ؟ هل حصل للناقد خلط بين الكلمة الدالة على الشخصية الروائية وبين مفهومها ومرجعها ؟ فالتحليل البنيوي يعتبرها اسما أو وكيل فعل أو فاعلا أو مشاركا، أي لغة.

ومع ذلك، تجدر الاشارة إلى أن سعيد يقطين قد لمس إحدى المسائل الدقيقة لمسا خفيفا. ذلك أنه لم يتأملها بعمق حتى تتحول إلى ممارسة نقدية قد تؤصل نقدا عربيا يستعمل مصطلحات نقدية عربية ليس لها أصل غربي. وتتجلى هذه المسألة في إشارته إلى أن فعل «رأى» يتضمن معاني الرؤية السردية، وذلك في حديثه عن الرؤية والمتكلم. وفي هذا السياق يوظف الناقد تصنيفية الرواة التالية :

«1 ــ براني الحكي	الناظم الخارجي. الناظم الداخلي.
2 ــ جواني الحكي	الفاعل الداخلي. الفاعل الذاتي.» (9).

على أن الناقد يحتفظ، في ترجمته لمصطلحات جنيت بمصطلحات عربية مشحونة بالدلالات النفسية على غرار ما فعله في «القراءة والتجربة». وقد أشرت إلى ذلك في رسالتي التي سبق ذكرها إذ اقترحت ترجمة مصطلحات جنيت وتودوروف حول الزمن والصيغة بمصطلحات بلاغية لأنها

بلاغية في الأصل الفرنسي كما جاء ذلك في كتاب «أوجه 3» لجنيت الذي يدل عنوانه هذا على ذلك. وينطلق سعيد يقطين في تحليل الزمن الروائي من الأزمنة التي يلخصها على النحو الآتي :

«1 ــ زمن القصة
قبلي وخارجي.
2 ــ زمن الخطاب
ــ زمن النص (الكتابة) آني داخلي.
3 ــ زمن النص (القراءة) بعدي وخارجي.(10)

وينبغي أن ينصب الاهتمام على الزمن الداخلي للقصة والخطاب أو النص معا. إنه زمن لغة الرواية سواء بدا ذاتيا أو موضوعيا. إذ هو ليس بذاتي ولا موضوعي، بل تخييلي. أما مصطلحي ذاتي وموضوعي، فيحيلان على المرجع : الانسان والزمان. هكذا يلاحظ نوع من التناقض بين مفهوم الزمن في «تحليل الخطاب الروائي» ومفهومه في «انفتاح النص الروائي». فلقد تم تحليل الرواية بالمفهوم الأول في الكتاب الأول وبالمفهوم الثاني في الكتاب الثاني.

بيد أن النقد الروائي يعود إلى لغة الخطاب الروائي أو النص الروائي بقصته ومحكيه عن طريق أخرى. إنها طريق التناص. وعلى هذه الشاكلة، يُرجع مفهوم التناص المحللين إلى لغة النص من جديد سواء كانوا شعريوين تنكروا قليلا للشعرية أو اجتماعيين تنكروا قليلا للاجتماعية. فجنيت ينسى إلى حد ما الشعرية فغدا اجتماعيا إلى حد ما ؛ كما نسي زيما شيئا ما الاجتماعية فصار شيئا ما شعريويا. ويقول سعيد يقطين عن هذا الأخير : «نجد بيير [ف.] زيما في مختلف كتاباته (...) يعتبر «التناص مفهوما سوسيولوجيا» لأنه من منظور سوسيولوجيا النص يتجلى عالم التخييل مسارا تناصيا يستوعب بواسطة النص الأدبي اللغات الخاصة والخطابات الشفوية والمكتوبة، المتخيلة والنظرية ... ويختلف تصور زيما للتناص عن تصور البويطيقيين لأنه يؤكد أن تحليل التناص لا علاقة له بالتحليل «البلاغي» الذي ينظر إليه كـ «تقنية» كتابية (11).

فالشعرية لا تتميز بالتحليل البلاغي وحده، بل تتميز بالتحليل النحوي واللغوي أو اللسني والأسلوبي. فكل لغة، عند ما تدخل إلى النص الأدبي. تصبح جزءا منه، عنصرا في بنيته مهما يكن المستوى أو الحقل الذي أتت منه. إلا أن سعيد يقطين لم يأبه بذلك، فيدرس، في ضوء منهج زيما، ما اصطلح عليه بـ «التفاعل النصي» الذي يقسمه إلى تفاعلات قديمة (تاريخية ودينية وأدبية) وتفاعلات حديثة (تاريخية وإعلامية وأدبية ثقافية). كما يضيف إلى مصطلح «التناص» مصطلح «المناص» و «الميتانص» في قوله : «ندرس التفاعل النصي من حيث :

1 ــ قسماه : النص والمتفاعل النصي.
2 ــ أنواعه : المناص والتناص والميتانص.
3 ــ أشكاله : الذاتي والداخلي والخارجي.
4 ــ مستوياه : العام والخاص» (12).

ما هو ــ إذن ــ مفهوم التفاعل ؟ ألا يعني التأثير والتأثر المتبادل بين عناصر بنية دينامية ؟ وما مفهوم التناص ؟ ألا يدل على تواجد وتداخل نص ونص حتى ولو جاء أحدهما في أبسط صورة : جملة، عبارة، كلمة ؟ يقول دوسوسير (De Saussure) : «إن الكلمة لا تكون وحدها أبدا (13)». وقد يكون من العبث البحث في التناص إذا كان من المستوى الخفي، أي تجاور كلمة ونص أو كلمة وفقرة أو كلمة وعبارة، أو كلمة وكلمة.» إن كلمة «التناص» هي مجال نقد لم ينجز بعد كما ينبغي للوظيفية والبنيوية» كما يقول مارك أنجينو (Marc Angenot) (14).

ونتساءل أيضا لماذا تم تأخير التحليل الاجتماعي إذا كان يذكر بالتحليل الاجتماعي الذي كان يأتي في مقدمة أو صلب الدراسات

التقليدية ؟ ألم يكن مثل هذه الدراسات يشير إلى اللغة التاريخية والدينية والاجتماعية والثقافية وكذا الفكرية والأدبية ؟ أليست اللغة في حد ذاتها تاريخية ودينية واجتماعية وثقافية وفكرية وأدبية ؟

ومهما يكن الأمر، فليس سعيد يقطين وحده من وقف حائرا أمام اللغة والمجتمع، أمام اللغة واجتماعية اللغة، أمام الخطاب واجتماعية الخطاب، أمام النص واجتماعية النص. فكبار النقاد يتساءلون أي المنهجين أنجع في مقاربة النص الأدبي : الشعرية أم الشعرية التكوينية ؟ فكل من الشعريوي والاجتماعي يعتبر نفسه أكثر اجتماعية من غيره. في الحقيقة، فكل تحليل للغة هو تحليل للمجتمع أو لاجتماعية اللغة ولو أتى التحليل في صورة قراءة القراءات أو نقد النقد أو الحوار النقدي. لقد مارس سعيد يقطين شيئا من الشعرية وشيئا من الشعرية الاجتماعية وشيئا من نقد النقد أو النقد الحواري. هكذا يبقى له فضل وضع بين يدي الناقد العربي — قارئا كاتبا أو كاتبا قارئا — منهج الشعرية كما فهمه ومنهج الشعرية الاجتماعية كما استوعبه حتى يتسنى له اختيار المنهج الذي يريده أو يقف عند حد إعادة التحليل أيضا بالمنهجين معا.

1. قيد الطبع.
2. سعيد يقطين «تحليل الخطاب الروائي» المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1989، ص. 7 — 8.
3. سعيد يقطين «انفتاح النص الروائي» المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1989، ص. 35 — 36.
4. نفسه، ص. 35.
5. نفسه، ص. 5.
6. ج.و.ف. هيغل «علم المنطق» أوبيي (Aubier). منشورات مونتني (Montaigne)، 1949، ج 2، ص. 182.
7. «انفتاح النص الروائي» (ص. 77).
8. «تحليل الخطاب الروائي» (ص. 8).
9. نفسه، ص. 310.
10. «انفتاح النص الروائي» (ص. 50).
11. نفسه، ص. 98.
12. نفسه، ص. 100.
13. تزفتان تودوروف، رولان بارط، امبرتو إكو، مارك أنجينو «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ترجمة أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب ط. 2، 1989، ص. 102.
14. نفسه، ص. 112.

السخرية ورحلة البحث عن الذات
ملحوظات بصدد الشكل الروائي في «أحلام بقرة»

عبد الحميد عقار

إن الدارس، قارئا كان أم ناقدا، لا يؤسس موضوعية التحليل والتأويل بشكل دقيق إذا هو لم يراع مبدأ النسبية، وإذا هو لم يحدد زاوية مواجهته للآثار المدروسة. والواقع نفسه لا يمكن أن يُرى روائيا إلا من إحدى الزوايا، فاحترام الرؤية الجزئية التي للانسان عن الواقع من شروط تحقيق الموضوعية كذلك. والزاوية التي نختار إثارة الحديث بصددها هنا تتعلق بالشكل الأدبي مثلما تجسده «أحلام بقرة»، أو بالأحرى بأهم العناصر التي تؤلف هذا الشكل. فمن شأن الامساك بهذه العناصر أن يلقي الضوء ولو جزئيا على وضع هذه الرواية تجاه مسألة التلقي : فنحن الآن على بعد سنة ونصف من تاريخ صدورها دون أن تحظى مع ذلك باهتمام يناسب موقعها المتميز في سياق المتن الروائي للثمانينات. غير أن هذه الملاحظة لا تعفينا من أن نطرح السؤال عن الكيفية التي تُتلقّى بها الأعمال الأدبية بالنسبة للوضع الثقافي بالمغرب. فتلمُّس الاجابة عن هذا الوضع يمثل أحد العوامل التي تفسر الشروط التي تصنع مكانة العمل الأدبي، وتُبين عن جوانب تمثيله لما يميِّز الحساسية الأدبية من جمود أو تحوُّل، تقليدٍ أو تحديث، معياريةٍ أو تجريب.

تتألف «أحلام بقرة» (1) من عشرة فصول مستقلة في ذاتها، ومترابطة بكلية النص عبر وحدة السارد وحضوره المهيمن. وكل فصل يحمل عنوانا استعاريا تأتي الرواية بعد ذلك على تبيان مغزاه وربطه بمجرى النص. هذه الفصول تأخذ في انفصالها واتصالها العضويين شكل أقصوصات تجعل من الثنائية والتضاد مقوّما أساسيا في مستوى البناء. ففي تقابل مع محمد الشخصية المحورية بالرواية، والتي تستأثر بالسرد والبطولة معا، تطالعنا شخصيات عديدة من أبرزها : موسى وعيسى اللصان، والأعمى ذو الماضي المشبوه والحاضر البائس، وللا البتول، والجدة، وطير بكر الطائر الجارح، وكل شخصيات العالم العلْوي، عالم الفيلات والقصور هذا الصنف من الشخصيات على ما بينها من تفاوت يجمعها في إطار واحد محاولة الايقاع بالسارد البطل، فيبادلها لذلك النفور والعداء.

تجري وقائع الرواية في فضاء منفتح أحيانا منغلق أحيانا أخرى. وفي الحالتين معا يستمد خصائصه من السجل الواقعي، حيث تحافظ الرواية في تعيين الأماكن على أسمائها المعروفة، وصفاتها المتداولة لدى القراء المحتملين. والفضاء بعد ذلك مديني يقترن بمدينتي الرباط وسلا. ويتسم موضوع الرواية بالبساطة والطرافة. يتعلق الأمر بقصة مساعد تقني خضع وهو في الثلاثين من عمره لعملية تحويل أفضَت به إلى أن يصبح بقرة بِدماغ بشري. وبالرغم من جهده المبذول، كي يفلت من قوارير الدكتور ومحلوله الكيميائيّ، فإنه يقع بعد رحلة شاقة في قبضته من جديد، فيقضي السارد نحبه بجانب الدكتور، لكن بعد أن يلعق بلسانه أولَ شعاع يطل من ضوء النهار، وبعد أن يطلق خواره إيذانا بما يحتمي به من هزء وسخرية تجاه العالم. وهذا الوضع تجاه العالم هو المدخل لفهم الشكل الأدبي بالرواية :

فـ «أحلام بقرة» تتحدد من حيث مقومات الشكل بها بوصفها أحد مغايرات الرواية الساخرة. فالفضاء الذي تتحرك فيه شخصية محمد، وهو السارد / البطل، فضاء يتصف بالتناقض ؛ والموقف الذي يحرِّك هذه الشخصية مشبَع بالتهكم والاستهزاء يتحولان أحيانا إلى تصوير كاريكاتوري : «استدار الأعمى حول عنقي ورفع شلقومي الأعلى إلى فوق حتى اضطررت أن أفتح شدقي، أدخل خرطومه بين فكي وشعرت باختناق فظيع، ولم يكتف بذلك، بل أطلق ــ ونصف وجهه داخل فمي ــ شتائم لا عهد لي بها، ولم يكن من السهل أن أتخلص منه لأنه التصق بجذعي بكلتا يديه ورجليه، أخيرا أحسستُ بانقلاب في معدتي دفعت إثره بقطعة اللحم إلى الخارج، ولم أع بما وقع بعد ذلك لأنني عدوت هاربا معرضا نفسي للقفز فوق حفرة هائلة» (ص. 35) (2). فرسْم الشخصية الروائية هنا مثقَل بالتشويه، وصفاتها الجسدية والسلوكية فيها مغالاة ومسخ. والمشهد بعد ذلك مؤلَّف من صورتين : تجمع الأولى بين محمد «المبقَّر» والأعمى «المُفَيَّل» في وضع عراك شبه خرافي ولا معقول، وتجمع الثانية الشخصيتين بالهاوية عندما يُضطر محمد المبقَّر إلى القفز، فوق حفرة هائلة وهو في حالته تلك من التضخم والتشويه. والغاية من صيغ المسخ هاته هي الاضحاك من بعض الشخصيات الحقيقية في المجتمع عبر نماذجها أو صورها المتخيلة في الرواية، وهذا هو الجوهر في فن الكاريكاتور. فالشخصية الروائية تحيا إذن في قلب المفارقة : إنها تعيش داخل المجتمع لكنها تظل خارجه أو على هامشه، وتحاول الانتماء إليه، غير أنها تفشل في تحقيق ذلك، آدمية لكنها مُسخت بقرة : «ثم تواترت صور وخيالات أشبه بأحلام يقظة، لكنها أحلام شريرة ومجافية، فأنا أبدو دوْما ذلك «المساعد التقني» الذي استنفد حياته في توقُّع الترقيات، لكن أحلامه تتحقق جميعا إذ يصير بقرة، بقرة ضاحكة تثير في المجتمعات الدنيا والراقية على السواء إحساسا بالضآلة. كان مزاجي الرمادي يرسم لي عكس ما أعيشه في واقع الحال، ولذلك طأطأت رأسي وغالبت رغبة قوية النشيج حزنا على ما آل إليه أمري» (ص. 30). السارد / البطل يوجد في وضع مزدوج أو عند نقطة التقاء طرفين متضادين : أحلام اليقظة والكوابيس ؛ الانساني المستنفد باليومي والمتبقِّرِ الذي تتحقق أحلامه جميعا ؛ الواقع والصورة الخيالية عنه ؛ الانكسار والمغالبة. ويأتي ضمير المتكلم والصور الذهنية المتداعية بما هي نوع من الحوار الداخلي، ليضفيا على وضع الازدواج هذا الذاتيةَ في الكلام والتوتُّر في النبر، مع ما يتولد عن ذلك من اضطراب في المشاعر وتلوينات في الأسلوب.

إن الوضع المفارق ينهض في الرواية باعتباره فضاء لحركة الشخصية، ومحددا لكينونتها المفتقَدة، وحافزا لها على مجابهة القوى الغريبة التي تفرض عليها ذلك : «كنت أسير كالحالِم (...)، حسِبتُ نفسي أنني تهت في القِدَم، وأن زمني انتهى بتحولي وخروجي، وأدركتُ أن على أن أبتدىء من البداية، لكن أية بداية ؟» (ص. 65). فالتساؤل بما يضمره من شكوك وفقدان لليقين يغني بُعدَ المفارقة لدى الشخصية ببعد الحيرة السيكولوجية. ويتجاور هكذا، وبسبب ذلك، الضحك والهزء بالتقصي ومحاولة الاكتشاف : اكتشاف الذات عبر تقصّي انعكاساتها في محيطها، وعبر استجماع ردود أفعال هذا الأخير تجاهها ؛ وهو ما يعني أن الرواية تدفع بالشخصية إلى أن تجعل من ذاتها بذاتها موضع بحث وإعادة بناء لانسانيتها التي أصبحت مجرد احتمال. وسيرورة هذا البحث تُنجَز على مراحل من خلال السبر الجزئي لترسبات «الماضي»، أي لما قبل تحوُّل محمد إلى

بقرة بدماغ إنساني، ومن خلال استشراف ما يُنتظر أن يصير إليه محمد المبقَّر بعد التحويل، ومن خلال التقاط صور كاريكاتورية عن الواقع تعترض السارد / البطل وهو في الطريق من عيادة الدكتور إلى حتفه.

وقد أضفت هذه السيرورة على بناء الرواية خاصيتين : اختيار الرحلة إطارا خارجيا لتقديم الحدث والشخصية الروائيين، واعتمادُ التذكر والرؤيا بمثابة تقنيتين مهيمنتين في مستوى البناء الداخلي للنص. وحافز الخاصية الأولى هو الهروب تحقيقا للرغبة في «العيش بحرية وأمان، بعيدا عن قوارير الدكتور ومحلوله الكيميائي» (ص. 9) ؛ والحافز في الثانية هو مقاومة الحيوانية بما أن الحلم والخيال صفتين محض إنسانيتين. وفي الحالتين معا تجنح الرواية نحو تشريح الطبيعة اللا متجانسة العدوانية والمضحكة للواقع الانساني. فالسارد إذ يستعيد آخر وصايا الدكتور الذي أجرى عليه عملية التحويل، يجد نفسه وقد أمسى هكذا، مُشيَّئا، فاقدا لذاته، وموضوعا للآخرين فقط : «أنتَ بقرة (...) ولن تصير موضوعا لنا إلا حين نقطع أجزاءك بالشوكة والسكين، سنشرب أمامك ونلاعب النساء دون أن يكون لك حق التعليق، إننا نحكم البلاد وأنت واحد من مُتَعِنا، لا قيمة لك إلا داخل المسلخ، لأننا سنزنك آنذاك ونقدر قيمة ما تحمله عجيزتك من قطع البفْتيك، آتبارَكْ اللّه على البفْتيك،يَا بْكَرْ علال ..» (ص 29). عندئذ يصبح التبقُّر ذا وظيفة رمزية مضاعَفة :

فهو أسلوب لإدانة المسوخات والتشوهات ؛ تلك التي تمس الانسان فتفرض عليه التمويه أو التلاشي والضياع، وتلك التي تخترق المجتمع بمختلف شرائحه فتغرقه في التمزق والعمى : «ولا شك أن هؤلاء الناس هم سكان المدينة ولذلك فهم جميعا عميان، (...) عُمْيٌ وعُميان، كل المخلوقات عمياء كقطط أو كلاب صغيرة جدا جدا، عميان في عميان يتلامسون بالأكتاف ويمشون في الأسواق» (ص 24).

وللتبقُّر بعد ذلك وظيفة القناع. إنه لعبة فنية تنكُّرية تتيح للسارد وهو قرين المؤلف ومضاعفه أن يخترق الأجواء الصعبة الاختراق بدون قناع، فيعايش عن كثب وبحرية مباذلها وتفاهاتها : «وسئمت لعبة الذكاء البشري، وتظاهرت بالغباء البقري الأصيل لأتقي كيدهن خوفا على حياتي» (ص 71). فشخصية السارد تدرك ذاتها بما هي جسدُ بقرة لكن عقلها يعمل حتما كعقول الآدميين، وبما هي كائن يتحرك روائيا من موقع قوامه التعارض بين فقدان اللسان المبين وبين امتلاك القدرة على السرد مع ذلك : «فصُحْبتُه ـــ إن كان لابد منها ـــ أكثر إيناسا وأمنا خصوصا بالنسبة لحيوان مثلي لا يملك لسانا مبينا يفصح عنه» (ص 48). لعبة التنكُّر هاته تتيح للسارد كذلك أن يطلق العنان لمخزونات اللاشعور وأصناف من الاستيهامات تكشف عن بعض الجوانب الخفية في الشخصية. وينعكس ذلك على المعجم الذي تستقي الرواية منه ألفاظها حيث تتوالى بالنص وعلى امتداد صفحاته، أفعال التفكير والشعور بما تحيل عليه من تذكُّر أو تصور أو تخيُّل ورؤيا (3)، وحيث يندمغ الأسلوب بما يميز نبرة المتكلم من ذاتية وامتلاء في الحضور. وفي سياق ذلك تتحد الكلمة بالشخصية، والحركة بالتعبير وتتخلى اللغة عن طابعها اللفظي المستقل عن شخصية المتكلم لتصبح هي أنفاسه :«اعلم يا دكتور أن كلماتي ليست من ذهب أو فضة مثلما هي كلمات لوكيوس، إن كلماتي هي أنفاسي التي تصعد وتهبط» (ص 90).

إن السخرية البانية للشكل الروائي في «أحلام بقرة» هي سخرية مُحوِّلة. فهي لا تكتفي بالمفارقة وبالحيرة السيكولوجية، بل تتجاوز ذلك لتستوعب بعض مقومات البيكارسك

والعجائبية. فالعالم الروائي بـ «أحلام بقرة» مثله مثل عالم البيكارسك يقوم على معارضة العُلْوي للسُّفْلي : فالساردِ البطل الذي تحوّل إلى بقرة، والأعمى المتسكّع الذي يحترف التسول والشعوذة، وعيسى وموسى اللصان المتشردان، والعميان، والقطط، والكلاب الصغيرة جدا جدا، وفندق (لارْكوَ) هي رموز العالم السفلي ؛ فيما ترمز القطط السمينة، والكلاب المتينة، و «أصحاب الجنة الذين ذهب السُّكْر الحلال بعقولهم» (ص 32)، والمساكن المسيَّجة التي لا يخلو مظهرها من مغزى (ص 66)، وقصر الحاج والمستشفى، والدكتور كلها ترمز إلى العالم العُلْوي. والسارد هو من يربط بين العالمين، باختراقه لهما، وارتحاله بينهما، ورفضه إياهما من حيث كونه يوجد موضع عداء ومطاردة منهما معا : «لكن، ما فائدة وجودي في الجنة وأنا مجرد متسكّع في جنباتها بلا رفقة ولا أنس ولا عمل ؟» (ص 32).

وهكذا يرتسم **التضاد** باعتباره أسلوبا في التركيب، من خلاله تضيء فصولُ «أحلام بقرة» في تتاليها واندماجها في كلية النص، المشكل المركزي بالرواية : **استعادة الكينونة الآدمية وتحقيق الأحلام بعيدا عن التبقُّر**. فالتضاد ينشأ في ذات شخصية السارد بين بشريتها وبقريتها، ليصبح انطلاقا من ذلك، هو الناظم للعلاقة بينها وبين باقي الشخصيات والفضاءات التي تجتازها في رحلتها نحو حتفها بعيادة الدكتور. ويحدث ذلك في مسار دائري مغلق، يبدأ بالخروج من العيادة هروبا، وينتهي بالعودة إليها قسراً «محمولا على عربة (كارو) مُكبَّل الأطراف» (ص 86). وهناك بجانب الدكتور يلفظ السارد أنفاسه بعد أن مدَّ لسانه ليلعق أولَ شعاع ينبثق من ضوء النهار، وبعد أن صاح بافتتان «معوووه» (ص 93). فالتقابل الزمني بين لحظة البداية عند المساء المضاء بنصف القمر، ولحظة النهاية عند أول ضوء النهار، إن هو إلا تجلٍّ آخر لبنية التضاد المتحكمة في تركيب النص.

وفي سياق هذا التضاد يتسم الوضع الاجتماعي للبطل بالقلق والشبهة : «ها أنا الآن على قمة صخرة، تحاذي ذروةَ مرتفَعٍ، أتذكر آدميتي وركوني في الغار، أتفرّس في مصائري المتنوعة، فمرة أنا ميت، وأنا مرة حي أسعى، على اثنين، أو أربع، أجوب البراري، أو أخترق الأزقة والحواري» (ص 40). ويقع التلميح عبر ذلك إلى عزلة الشخصية وانفصالها ليس عن العائلة بل عن المجتمع : «ولو وجدا أن اللوم يفيد لكان الملوم هو موسى الأحمق ذاته، إذ أنني كنت مستعدا أن أرافقهما كزملاء، نتبادل الحماية في أرض الله، حيث التشرُّد له معنى شاعري، والبعد عن المدينة يبدو نعيما» (ص 14) «ومع ذلك كنت اختزل المسافة في طريقي إلى العاصمة وأختها زاهدا في عِشْرَةٍ لم تجلب لي سوى الملل. كنت أحسُّ الوهن وقلة النفس، ولذلك بركت في مكاني وواجهت المدينتين، وقلتُ لنفسي : إذَا بَانْ الْعَارْ .. مابْقَى كْلَامْ» (ص 30) (4). هذا الانفصال، هو السبيل المتاح للبطل في رحلة البحث عن الذات وتمييزها عن الآخرين، بتحويلهم إلى موضوع للتصوير الهجائي، عبر تشخيص ما هم فيه يعمهون من مبتذَل العادات وسَقَط التقاليد.

إن البطل في «أحلام بقرة» يلتقي في ملامحه مع البطل البيكارسكي. فهو يماثله فيما يتميز به من وقاحة ولا استقرارية تطوّح به في رحلة لا تنتهي إلا بانتهائه، وتضفي عليه طابع الرحّالة الطليق المحفز بالمتجدد من المغامرات. هذه المغامرات وإن بدت تافهة ومنحطّة، فهي تتقمص أفكار المؤلف وتُبينُ ضمنيا عن النظرة التي يُقوِّم بها الناسَ من حوله. لذلك، فالمؤلِّف إذ يُسند الكلام إلى ضمير المتكلم، ويخرجه مخرجا تصويريا مشهديا، ويوظف هذا النمط من

الشخصية، فلكي يطعن في «حق الأقوى» الذي يرتكز عليه المجتمع في الحكم على أفراده وجماعاته. ومثلما يقول مشيل زيرافا فالشخصية الشطارية مهما يكن عريها، ومهما يكن وضعها كشخصية منبوذة أو مطارَدة، فإنها تملك سلاحا هو وجهة النظر ومصدرا هو الكلمة (5). وتلك هي حالة البطل في «أحلام بقرة».

فالسارد يدرك الغاية من «تبْقيرِه» فيجازف بوجوده كي يدرك كينونته : «كنتُ أبدو مثل كذبة ملفّقة. أدركتُ طبيعتي حالا وقررت **ألّا أكونها**» (ص 8) ؛ ويدرك ما في الايثار من تضحية وإهدار للحظوظ المتاحة ولا يأسف مع ذلك إلا على الموت العاجل : «أهملتُ كل المطامح المقبولة من الجميع من أجل .. من أجل ماذا ؟. نعم .. من أجل أن أصير مخلوقا بشريا حقيقيا، لكن موتي العاجل صيرني شيئا آخر» (ص 8) ؛ ويدرك طابع التمويه الذي يغلّف وجود الناس وحياتهم ويحرص مع ذلك على فهم خفايا ذلك : «ورغم أنني أدركت أن غلاف الأشياء يخفي حيوية ونكهة مستحيلة للحياة، فقد صمّمتُ أن أفسخ العقدة، وأن أجد بعض حقيقة في هذا التمويه» (ص 66).

إن حالات الادراك هاته تبلغ ذروتها عندما تتخذ من الآخرين موضوعا لها، ومن الضحك منهم، والاستهزاء بهم، الصيغةَ المهيمنة في تصوُّرهم وتقديمهم روائيا. فشخصية السارد لا تلفظ أنفاسها إلا بعد أن تكون قد أكملَتْ صوغ أهُجيتها العذبة للمجتمع والناس والتي لا يمثّل المقطع التالي سوى أحد مشاهدها : «جاست اليدُ قليلا ثم أخرجَتْ شيئا ملفوفا أبيض اللون، لم أفهم قصد الأعمى، ووسط ضجّة الضحكات صاح وهو يرمي في وجوهنا بما في يده : «شوف ..» مُوجِّها حديثه إلى خازن النار «برّق ما تقْشَعْ .. أنا قادر الآن نمسخك حمار ..» ثم إنه رمى بما في يده وأخذ الشيء الملفوف ينتفض وتتشكل ملامحه، ولعجبي رأيت أمامي طَيْربكَر بريشه ولونه، وانطلت الحيلة على الجميع فشملهم الوجوم، ولم أجد بدّا من إطلاق ضحكة رنانة، فصدر عني صوتي المعهود «معوووه» وكان خُوَارِي هو الآذان الذي أعلن بداية الحضرة، ثم قامت القيامة» (ص 80 — 81).

يستعير المقطع النصي تركيبه من الحلقة التي تنتظم في الأسواق الشعبية أو في الساحات العمومية بالمدن العتيقة. فالمسرود عنه يوجد في وضع راوي القصص الشعبي محاطا بالناس في شكل دائرة. وموضوع السرد أفعال تتالى وتترابط لِتولّد لدى المتفرج موقف الدهشة والانبهار حدَّ الخوف، وتولّد لدى المسرود عنه الاحساس بالتفوق، وبالقدرة على تصريف طاقة إبداعه. وبؤرة هذه الأفعال هو اللعب السحري وما يقتضيه من خِفّة وبهلوانية وقدرة على المواربة والايهام. فالناس المتحلقون ينتقلون من حالة الانبساط المعبَّر عنها بضجة الضحكات، إلى حالة الفزع المعبَّر عنها بالوجوم من حيث هو صمت وعجز عن الكلام بسبب الخوف. والسارد يتحول من وضع عدم الفهم للقصد، إلى وضع الضحك الساخر والخُوار الهازىء. ويتداخل التعبير العامي بالفصيح، والملغِز بالواضح، والانشائي بالخبري، والانساني بالحيواني، ليُلوِّن الأسلوب بما في الموقف من مفارقة، تدعمها عملية قلب في معاني الكلمات ومقامِها المفترض : فالخُوار **آذان**، ودبيب الحيوية في صفوف سكان «لاركو» **حضرة**، والضيق الشديد الذي استبدَّ بالسارد وجعله ينطح الجدران ويرفُس ما يجده أمامه ويخور باهتياج **قيامة**. جِماع هذه العناصر يخدم وجهة نظر الأعمى المسرود عنه وقوامها **التحايل**، وتلك التي للسارد وقوامها **الضحك الرنان والخُوار** ؛ وكلتاهما تصوغان موقفا هجائيا عذبا من هؤلاء

البسطاء البؤساء، وهو الموقف الذي يوجد في أصل كل المغامرات والمشاهد التي تتوالى بالنص الروائي مضفية عليه بعض مياسم الرواية الشطارية.

غير أن «أحلام بقرة» عندما تستوعب بعض مقومات البيكارسك من حيث هو أحد الأنماط البدئية للرواية بمعناها الحديث، فهي تخرق قواعد هذا النمط. فالرواية تتجاوز في مادة تأليفها الحوادث العادية ذاتَ الصبغة المألوفة والمنطقية، وتجنح نحو توظيف ما هو عجائبي خارق للمألوف. وذلك يعني تمكين الرواية من الاشتغال الخلّاق على مبدأ التردد بين الواقعي والخيالي، وتمكينَ المؤلِّف من صوغ خطاب له السعة على قول ما لا يقال، وتشييدِ عالم تتحد فيه الرغبة بالواقع. فالعجائبية ليست هي الشكل الأدبي المختار، ولكنها أحد الأبنية التي تساهم في توليده وفي الإيحاء بدلالاته الممكنة (6).

ومن أهم الظواهر التي تثير الانتباه في بنية هذه الرواية **اللغة**. فـ «أحلام بقرة» واحد من بين أهم النصوص التي نجحت في الصوغ الذاتي للخطاب دون أن تسيّجه ببعد مونولجي أحادي الاتجاه. فبالاضافة إلى ما يميِّز النبرة من صوغ هجائي ساخر، تتميز اللغة إجمالا بقدرتها على التقاط صور لغوية متنافرة أو متباينة على الأقل. هذه الصور يجد البعض منها أصله في المجتمع وما يخترقه من تراتب وتفاوت. ويشخص هذا الأصل الكلام الهذياني ذو البناء الملغز والتقطيع الشعري في الغالب (ص 52 ـ 53 ؛ 82 ـ 83)، والكلامُ الدارج الذي يكسر وحدة الفصيح وسلطته بما يتيح تقوية الايهام بواقعية الشخصيات وفضائها، وبتعدد لسانها بتعدد مناطقها وأوضاعها ؛ ويجد البعض الآخر من تلك الصور اللغوية أصله في المكوِّنات الاستشهادية. فالرواية تقيم تعالقا نصيا بينها وبين بعض مقومات الأسلوب القرآني في مستوى المحاكاة اللفظية بطريقة بارودية (ص 42، 78، 79، 83) ؛ كما تقيم تعالقا حواريا بينها وبين روايات منحاها بيكارسكي أو عجائبي، وذلك في مستوى وضع البطل الفاقد لبطولته، وفي مستوى الشكل الأدبي الوليد البذْيّ والهجين. وهذا هو سياق الاحالة على روايتي «حياة لاثَارِّيُو دِي تُورمِسْ» (7) و «تحولات الجحش الذهبي» (8).

هذا التركيب اللغوي يضفي على الكلام طابعا تهجينيا ويقوي من خلال ذلك طابع السخرية. فتداخل مستويات الكلام وتنويعاته يتيح تنشيط اللغة الجماعية التي تم استيعابها ذاتيا بقصد مقاربة الواقع وتشخيصه جماليا، مثلما يسهم في إغناء السجل الأسلوبي للنص الروائي بتشغيل الذاكرة اللغوية للمحيط، وبالانفتاح على مختلف اللوينات التي هي نسيج تلك الذاكرة ذات الصبغة الفسيفسائية (9).

إن هذا المنحى في القراءة يسعفنا في استنتاج بعض الخلاصات الأولية :

1. تصطنع رواية «أحلام بقرة» عدة أشكال أدبية لتوليد شكل روائي جديد، ينطوي على دلالات جديدة وإمكانات في القراءة متنوعة. بعض هذه الأشكال مغرق في القدم يعود إلى القرن الثاني للميلاد، بينما ينتمي البعض الآخر إلى مطالع عصر النهضة الأوروبية التي شهدت ميلاد البذور الأولى للرواية بمعناها الحديث، فيما يرجع البعض الآخر إلى بلاغة القرآن ونمطيته الأسلوبية الخاصة. ويظل التساؤل عن حضور المقصدية لدى المؤلِّف في عمليتي الصهر والتوليد هاته قائما، لأنه تساؤل يتعلق بمنحى آخر في التحليل.

2. السخرية بوصفها أسلوبا في البناء وصيغة في التركيب، ومن حيث هي موقف من الكون وطريقة معينة في تصوره، هي العنصر المهيمن في «أحلام بقرة». فالسخرية هي التي

تصهر مختلف الأبنية والمقومات المستوعبَة فنيا في مستوى القصة والخطاب معا، وعنها يتولّد الشكل الأدبي المميِّز للرواية.

3. إن مضمون السخرية بهذا المعنى هو البحث عن الذات المفقودة، والسعي لاستعادة بشريتها استعادة حقيقية. فالموقع المزدوج للشخصية الروائية بين كونها بطلا وضحية في الآن ذاته، هو التعبير الأدبي الوجيه عن الحركة التي بها تتعرَّف الذاتية على نفسها وتلغيها إذ تدرك أنها أصبحت مجرد احتمال، أو هي التصحيح الذاتي للهشاشة على حد تعبير لوكاش (10). والمؤلِّف إذ يُضَحِّي بشخصية البطل عندما يجعلها ترحل في اتجاه حتفها فيما كانت تسعى لمقاومة «بقريتها»، فلكي لا يكون هو ذاته ضحية المفارقة. تلك هي دلالة النهاية المأساوية لمحمد السارد والبطل في «أحلام بقرة».

4. إن خطاب السخرية المُحوَّل بما ينهض عليه من بطل ضحية، وضحكٍ هجائيٍّ النبرة، وتوجُّهٍ بيكارسكي في الصوغ والبناء، وعجائبيةٍ في مادة التأليف الروائي، وذاتيةٍ غير مونولوجية في اللغة، هذا الخطاب يلتقي بخطابات أخرى أفرزها الانتاج الروائي خلال النصف الثاني من الثمانينات في التأشير على ما يحكم الحساسية الأدبية إجمالا من تحوُّل بقدر ما يمس الأبنية والأشكال، يمس وبنفس الدرجة التصورات المتداولة عن الأدب. ومن موقع الالتقاء هذا تستمد «أحلام بقرة» مكانتها الأدبية، وتستدعي لذلك تنوعا في المقاربة والتأويل (11).

الرباط 1990.4.16

---

1. محمد الهرادي : أحلام بقرة (رواية)، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، نوفمبر 1988. 93 ص. تم الاحالة على هذه الطبعة داخل المتن.
والمؤلِّف من مواليد 1948 بسوق الأربعاء الغرب (المغرب). خريج مدرسة المفتشين. يعمل مفتشا للتعليم وأستاذا بمعهد التخطيط والتوجيه التربوي بالرباط. يكتب في مجالات القصة والرواية والمقال الأدبي. صدر له :
«اللوز المر» (قصص)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.
«ذيل القط» (قصص)، لجنة الثقافة للاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1989.

2. مثل هذه الصور الكاريكاتورية تتواتر في الرواية وتصبح أحيانا بمثابة ملهاة هائتة تفقد فيها البواعث السيكولوجية قيمتها : «... بل أمر فتيات الجنة أن يأخذنني إليه، وهنَّ حين اقتربن التصق لساني بحلقومي وتفجر الكافر تحت بطني، واضطربت معدتي وتهيأت مثانتي لاطلاق شرشورة البول. كن ــ ما شاء الله ــ معطرات بلون من الرائحة ينسيك عطور سبتة ومليلية» (ص 33).

3. لا تكاد تخلو صفحة من هذه الأفعال، وهكذا تطالعنا على امتداد الرواية صيغ من هذا القبيل : «أستعيد ذكرى ... » (ص 9)، «أرى نفسي» (ص 10)، «حاولت أن أتصور ما يفكر فيه» (ص 12)، «تدفقت خواطري» (ص 12)، «وتخيلت هيأتي» (ص 24)، «ثم تواترت صور وخيالات أشبه بأحلام يقظة» (ص 30)، «وفي الحال تذكرت الولد الشقي لا ثاريو» (ص 36)، «ورأيت وأنا على وشك اليقظة» (ص 85)، «وأسعفتني ذاكرتي لأسترد صورة الجدة» (ص 93).

4. العزلة في هذا السياق كيانية لأن السارد يستشعرها وهو وسط لجة البشر، إنها نتاج الاغتراب الداخلي للبطل وليست نتاج البعد عن الأهل والموطن. فبينما تتعالى ضجة الضحكات المصاحبة لما يقوم به الأعمى من لعب سحري يصف السارد البطل نفسه كالتالي : «كنتُ مستقلا بذاتي ومنعزلا، وربما كان الأعمى أكثر ادراكا لمشاعري، تصلني إشعاعات وإشارات من خلف الجدار تنبؤني أن الأعمى يراني ببصيرته، يشاركني عزلتي وينفذ إلى مخابىء نفسي، لا أدري كم مرَّ علي من زمن وإحساس كهذا يتملكني» (ص 82).

5. «الأدب والأنواع الأدبية» : نخبة من الأساتذة، ترجمه عن الفرنسية طاهر حجّار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1 1985، ص 164.

6. في دراسة أنجزها واسيني الأعرج بعنوان : «أحلام بقرة، العجائبية / التأويل / التناص تحليل عميق وغني بالمقارنات والاستنتاجات عن المنحى العجائبي لهذه الرواية. انظر مجلة «آفاق» عدد 1/1990 ص (53 — 66).

7. «حياة لاثاريودي تورمِسْ» رواية تعود إلى حوالي 1554 لمؤلّف مجهول. وتعتبر فاتحة الرواية الشطارية التي تعنى بعادات الطبقات الدنيا وتقاليدها، وتتضمن مغامرات تسرد بضمير المتكلم، وتتخذ من الرحلة إطاراً ومن الهجاء نبرة وموقفاً. وقد ظهر هذا النمط من السرد ضدا على قصص الفروسية والرعاة، واعتبر لذلك تدشينا لميلاد جنس أدبي جديد مستقل عن الملاحم القديمة والقروسطية.

8. لوكيوس أبوليوس (القرن الثاني للميلاد) : «تحولات الجحش الذهبي»، ترجمة علي فهمي خشيم المنشأة العامة لنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس، ط2، 1984.

9. فلغة الطفولة الأولى قبل التمدرس تتوزعها الدارجة والأمازيغية، والفرنسية بالنسبة لبعض الفئات العليا أو بعض الشرائح المفرنسة كلّية. ولغة الدراسة تزاوج بين العربية والفرنسية ثم الانجليزية التي ما فتئت تجتذب إليها الأجيال الجديدة خلال العقد الأخير. أما لغة التداول اليومي فهي خليطٌ عجيبٌ من كل ذلك. هذا الخليط يمكن التعبير عنه بهذا الرباعي من الأزواج ذات التركيب المزْجي : فالعربية الفصحى المخلَطة بالدّارجة ينشأ عنها ما يمكن تسميته بـ «العَرْدَجِيَّة» والمخلَطة بالأمازيغية أو العكس تعطي «العَمْزَغِيَّة» و «العَرْنَسِيَّة أو العَجْلَزِيَّة» بالنسبة للكلام المخلَط بالفرنسية أو الانجليزية. وينعكس هذا التقاطب على الكتابة والتأليف بمختلف أصنافهما وإن بتفاوت في النسبة. يضاف إلى ذلك الخصائص النطقية وأساليب الاصاتة التي تختلف بدرجات معينة من منطقة إلى أخرى، وطوابع الكتابة الديوانية المنمّطة والفاقدة للمعنى والمجمّدة في تكراريتها المميِّزة لأنواع من الخُطَب والرسائل السياسية المقرونة بالمناسبات الرسمية، وسواء في ذلك، تلك التي تصدر عن السلطات أو التي تُوجّه إليها. يتعلق الأمر بزوْج آخر قوامه العربية الدِّيوانية الممكن نعتها بـ «العَرْدَنِيَّة». مجموع هذه الصور الكلامية تعيش متجاورة فتضفي على التكوين اللغوي للفرد صبغة التنوع الفسيفسائي، وتسهم من خلال تراكم الاستعمال وتجدُّده في الارهاص ببذور «لغة» أو بالأحرى «وعي لغوي»، هي أو هو الآن قيد التبلور، دون أن يجدا الاهتمام الكافي من المؤسسات المختصة. وهذه الصور هي التي تجتهد نصوص الابداع الأدبي والمسرحي والسينمائي في التقاطها فنيا وجماليا بهدف صياغة أنماط الوعي في تجاورها وتصارعها وعبر تشكلاتها اللسانية المتباينة.

10. جورج لوكاش : نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، ط 1، الرباط 1988، ص 70.

11. ألقي هذا العرض في إطار أنشطة اتحاد كتاب المغرب / فرع الرباط مساء يوم 20 فبراير 1990، أضيفت إليه الهوامش الضرورية وبعض التدقيقات المنهجية.

عبد الكريم غلاب
وعاد الزورق إلى النبع
(رواية)

إبراهيم الخطيب

يعتبر عبد الكريم غلاب، إلى جانب التهامي الوزاني وعبد المجيد بن جلون وعبد العزيز بنعبد الله، أحد رواد الرواية المغربية الذين وضعوا الأسس لأشكالها الجنينية الأولى. غير أنه، خلافا لأولئك جميعا، يتمتع بحس واقعي مشبع بنزوع مغامر إلى المطابقة بين الواقع المتخيل والتصورات السياسية. في إطار هذا المنحى — الذي ينسحب على معظم روايات غلاب خاصة «دفنا الماضي» و «المعلم علي» — يمكن مقاربة رواية «وعادة الزورق إلى النبع» كمحاولة للنظر إلى تعقيدات العالم القروي، المقبل على التغير، من طرف كاتب ملتزم بالمعنى الحزبي للكلمة.

تجري حوادث هذه الرواية في السنوات الأولى لاستقلال المغرب : لقد تخرج شاب فاسي طبيبا فُعِيِّن، خلافا للمتوقع، بقرية تدعى (بن عبو). وعندما يصل لاحتلال منصبه كمسؤول وحيد على المستوصف القروي، يلاحظ، في بادىء الأمر، هيمنة القايد البدائية (التي تردد الصدى الاستعماري الذي لم يخفت بعد) على شؤون القرية وسكانها، ثم يكتشف عزوف القرويين عن القدوم إلى المستوصف لأسباب مادية أو تتعلق بتراكمات ذهنية بالغة التعقيد. يشعر الطبيب بعزلة شديدة وسط المحيط الجديد المفرط البؤس، تضاعفها جذوره العائلية المتبرجزة، لكنه لن ييأس من ذلك، بل سيحاول، بوسائل شتى، الاقتراب من سكان القرية ثم التأمل في مشاكلهم التي ترتبط أساسا بملكية الأرض، متخيلا إمكانية تنمية العالم القروي وفق نموذج «القرية المتحضرة». هكذا يخرج «طبيب القرية» (وهذا هو العنوان الأصلي للرواية التي نشرت فصول منها بالملحق الثقافي لجريدة «العلم» في أوائل السبعينات) من قمقم تخصصه الضيق الذي تعامى عن السياق الاجتماعي للممارسة الطبية، لينكبَّ على تغيير حياة سكان (بن عبو)، بدءا من خادمة المستوصف «جمعة» التي سيعلِّمها الكتابة والقراءة والتمريض قبل أن يتزوجها، ومرورا بنظرة السكان إلى آفاق السلطة المحلية عن طريق حثهم على التفكير في إحداث مجلس قروي منتخب (1)، فوصولا إلى الحرث الجماعي الذي يغيِّر عقلية الفلاحين الفردية ويدخلهم عالم التشارك من بابه الواسع.

لقد بنى الكاتب روايته كسرد خطي، ملغَّم بصورة كابوسية بموت الأم، حيث تتنامى المشاكل على إيقاع تفكير الطبيب فيها. يتشكَّل المشهد الروائي في هيأة رهان بين الطبيب والواقع القروي الذي يحاصره، لذا سيكون على السرد أن يعكس سيرورة بروز هذا الرهان عن طريق خلق «أزمة» تتعقد في وعي الطبيب دون توقف الأمر الذي يتجلى، على المستوى الكتابي، في هيمنة الحوار وتضاؤل الوصف إلى حدوده القصوى. على هذا النحو يسقط الممكن الروائي في آلية الرؤية المغلقة للطبيب فلا نعلم بتاتا إلى أي مدى يمكن أن يكون هنالك تفاعل بين تصوارته

و«مشاريع» سكان القرية أنفسهم. إن هؤلاء، في نهاية المطاف، يتحولون إلى كائنات سلبية أو إلى «تصورات» أبعد ما تكون عن الكينونة السردية للشخوص مثلما يتلاشى واقعهم البدوي تلاشيا تاما أو يغدو مجرد تلميحات تخلو من أي حس واقعي بالمكان الكثيف والبيئة البالغة التعقيد.

لقد استعمل الكاتب، في بعض مراحل الرواية، مجاز «بيكماليون» بغية صورنة علاقة الخلق التي سترتبط الطبيب بالواقع القروي المحتمل، لكنه، على سبيل السهو فيما يبدو، تغاضى عن الطرف الثاني للمجاز وهو أن الكائن الذي خلقه بيكماليون سيتمرد على خالقه بحثا عن واقع خاص به لم يكن في الحسبان : فهل نسي غلاب أن المبادئ الحزبية، مهما تكن «إنسانيتها» لا تصنع واقعا روائيا جميلا ؟

---

1. لعبد الكريم غلاب كتاب قديم يحمل عنوان «في الاصلاح القروي». وإنه من المهم قراءة التقاطعات بين عالم رواية «وعاد الزورق إلى النبع» وتصورات غلاب الادارية لواقع القرية المغربية في الستينات.

عبد الله ابراهيم
بالذكاء وقوة الكلمة

مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1990، 190 ص

من القطع الكبير

عبد القادر الشاوي

صدر هذا الكتاب على نفقة المؤلف عن مطبعة (النجاح الجديدة) (1990، 190 صفحة من القطع الكبير)، وهو يتألف من سبعة أقسام (مقاربات للحوار مع الشعر الشعر الغربي الحديث، متحف الشعر العربي، أزمة العبقر العربي، في مختبر الطموح والتجديد والحنين إلى الابداع، الشعر العربي في حركة التاريخ ...)، وقد انتقى المؤلف الأستاذ عبد الله ابراهيم في القسم السابع منتخبات من الشعر العربي، قديمه وحديثه، تطبيقا لبعض خلاصاته في دراسة هذا الشعر كما عرضها في الفصول الأخرى.

ولابد من اعتبار صدور هذا الكتاب بداية، من بين الأحداث الثقافية التي يجب أن تأخذ بالاهتمام من زاويتين على الأقل :

— إذ الأستاذ عبد الله ابراهيم من رعيل المثقفين المغاربة الذين أسهموا بدور ثقافي وأدبي مرموق منذ أربعة عقود خلت من الزمن، بل وظهر بدوره ذاك من شبيبة تلك الفترة التي «نظّرتْ» للتجديد والنهضة، وكتب في ذلك نقداً وشعراً وقصة ... قبل أن يأخذ العمل السياسي (أو في تساوقٍ معه) بالقسط الأكبر من نشاطه.

— وكأني بالأستاذ عبد الله ابراهيم، وهو ينشر هذا الكتاب في الناس بعد تجربة طويلة من العمل والصراع والصمت أيضا — وأساسا بعد أن تجاوز العقد السابع من عمره المديد — يعود مجددا، بفكره ووجدانه، إلى ما كان قد بدأه في مرحلة بعيدة ليؤكد حضوره الأدبي والثقافي من خلال اهتمامه الحالي بدراسة الشعر والكتابة حوله.

ويستطيع القارىء لكتابه الجديد هذا أن يستحضر ذلك كله من خلال ثلاثة علامات استقيناها منه اعتباطا في هذا التقديم الموجز.

1. **تعريفه للشعر.**
2. **مفهومه لدراسته الشعر العربي.**
3. **انتخابه الجمالي للنصوص الشعرية العربية.**

1. ينطلق عبد الله ابراهيم من تعريف «فلسفي» للشعر، مُحدِّدا إياه «كاغتراب مبدع بين عالم العلائق وفلك الأسرار، بين الفيزياء، كالتصوف وكالفلسفة على نحوما، وكالفن بوجه عام» (12). وهو تعريف يرى الشعر في الألوان والخطوط والحركات والألحان والايقاعات، وفي الصمت والنحت والتخييل والزخرفة والمعمار وكذا في آليات غزو الفضاء ... الخ. ويستند هذا التعريف الموسع إلى منطلقين اثنين يعتملان في أعماق كل شاعر (أو مفكر أو فنان أو صوفي) :

— منطلق الطاقة الشعورية في الاحساس، ويبدو الفنان فيه مندفعا «في اللامحدود ... لا يتقيد بأخلاق أو عرف، ولا يتأثر بعواطف ولا يتشكل في شكل» (13).

— منطلق يُعتبر نتاجا خاضعا «للمادية التاريخية»، وقدر الفنان فيه (أي المنطلق) «أن يرتب وينسق ويوضح ويُوعِز ... طبق قيم أخلاقية موقعة ومقاييس جمالية قابلة للتغيير» (13).

ولا سبيل إلى الفصل بين هذين المنطلقين في ذات كل فنان، بل إن في «لحظات التوازن الصعب بينهما» حيثما يكمن نجاح التجربة في الفكر تاريخيا : ويمكن القول بأن التعريف المذكور بمنطلقيه (الطاقة الشعورية / المادية التاريخية) هو الذي ينتظم «التصور» المنهجي الذي ابتدعه عبد الله ابراهيم لمقاربة الشعر (والشعر العربي والشعر الغربي الحديث)، منتهيا إلى خلاصة أساسية حددها بقوله : «إن القانون الموضوعي الذي يضبط شعور الحساسية الفنية في مجتمع ما ... وتحت ضغط شروط ومعطيات مادية ونفسية مضبوطة ومتواصلة هو نفسه القانون الذي يحدد طبيعة وينظم مراحل التاريخ الفني لذلك المجتمع موضوعيا ..» (39).

2. يتصور عبد الله ابراهيم أن الأدنى إلى الصواب في دارسة الشعر العربي هو بيان «موقعه من المجتمع ومن الدولة» (49)، وذلك عكس ما درج عليه البحث في الموضوع، أي تصنيف الشعر حسب موضوعاته التقليدية.

وينهض هذا التصور على «مسلمة» تاريخية مؤداها أنه «أكثر ما كان المجتمع العربي ازدهارا، وأشد ما كانت الدولة فيه قوة ... أعظم ما كان الشاعر العربي نفسه شخصية» (49). وهو ما جعله، بناء عليه، يقترح تصنيفا آخر

ـــ صنف مدمج في الأوضاع السياسية والاجتماعية للدولة
ـــ صنف متمرد عليها معادٍ لقيمها
ـــ صنف صوفي يعبر بالرمز الخفي
ـــ صنف العلاقات الشخصية وتأكيد الذات
ـــ صنف تعليمي

ـــ ويقوم هذا التصنيف الخماسي على جملة من الاستنتاجات استخلصها عبد الله ابراهيم من دراسته العامة لتطور الشعر العربي في تاريخيته، ومن أهم تلك الاستنتاجات قوله.

1 ـــ إن الشعر العربي لم يستطع قط أن يحقق تحولاته التاريخية الكبرى إلا تحت خطر تهديده بالصمت والانطفاء والتلاشي، وهو لذلك لا يتجدد إلا «في زلزال التجارب».
2 ـــ إن تحول اللغة العربية إلى لغة دينية مقدسة يفسر أعظم حدث في تاريخنا وبالتالي في تاريخ الشعر العربي نفسه.
3 ـــ إن تجديد الشعر العربي ارتبط في عصوره الكبرى بتجديد الانسان العربي نفسه عقليا ونفسيا وأخلاقيا ومجتمعيا ..
4 ـــ إن طابع التقديس الذي جعل من اللغة العربية لغة المطلق الأبدي لم يحنط الشعر العربي.
5 ـــ إن الشعر العربي كله (باستثناء المؤلديّات ..) يعبر عن نزوات الأرض وضجيج الحواس.
6 ـــ إن الشعر العربي يعكس خصائص الشخصية العربية.

3. وقد جاء القسم السابع مطابقا في التحليل والاختيار للتصنيف المقترح أعلاه، إذ اختار عبد الله ابراهيم ما رآه يمثل بحق منتخبات أساسية في التعريف بذائقته الجمالية والأدبية. وقد جمع على هذا بين امرىء القيس، طرفة، المقنع الكندي، قطري بن الفجاءة وسماه **الشعر العروبي**، وجمع بين البحتري وابن الروحي والمتنبي وسماه **الشعر المولد**، وجمع بين بن خفاجة، ابن هانىء وعماد الدين الشامي وسماه **الشعر الأنيق**. وجمع بين الأعمى التطيلي وبن زهر وسماه شعر **التوشيح**، وجمع في باب الشعر الصوفي بين بن عربي والسهروردي، وختم هذا الفصل بمنتخبات من شعر أحمد شوقي وأبي ماضي وأدونيس والجواهري وسماه **بالشعر الحديث**.

ويمكن القول على وجه الاختصار أن كتاب الأستاذ عبد الله ابراهيم يجمع، في تحليل منسجم، بين مرجعيات ثقافية مختلفة، ويعود ذلك، فيما أتصور، إلى محصوله الثقافي (العربي والغربي) الواسع ورؤيته التاريخية المعمقة، فضلا عن رهافة حسه الفني، دون أن ننسى بطبيعة الحال تلك اللغة الرشيقة التي تؤلف، بتعبير دقيق ومجنّح أحيانا، بين الفلسفة والتاريخ والأدب والفن.

عبد اللطيف اللعبي

جُمّـــاع التمزقـــات (*)

منشـــورات مسيـــدور 1990، 147 ص

عبد القادر الشاوي

صدر هذا الديوان بالفرنسية عن منشورات (مسيدور، 1990 147 صفحة، سلسلة : شعر)، وهو يضم عشر قصائد متفاوتة الطول لم يؤرخها الشاعر بأي زمن خاص، ولعلها مما أنتجه في تجربة منفاه الباريزي طوال السنوات الماضية كما أثبت ذلك في آخر الديوان (1989). وهي (رحيل، آخر قصيدة لجاك سيناك، مشبك العظام المهشمة، هموس في المواقف، ألف طفل وطفل، حرب الحب، قصائد وقعت من القطار، الشاعر لا يتقن إلا المرور، محافل الصحراء، أضواء الكهف). كما يضم الديوان رسوما أصلية للفنان الفرنسي (جان بَزِينْ).

ومن المعروف أن تجربة عبد اللطيف اللعبي مع الشعر ارتبطت منذ أواسط الستينات بمحاولاته المبكرة للتعامل مع «نسق» لغوي مُؤَسَّس [الفرنسية] في أفق «تطويع» بنائه لمقتضيات «التفجير» الذي أعلنه عليه، سواء بإقحام تعابير مبتدعة على مستوى التركيب أو بخرق ما ائتلف فيه من صور. وقد انتظمت هذه التجربة بتأسيس مجلة (أنفاس) والتحاق بعض الشعراء المغاربة الذين يكتبون باللسان الفرنسي بها (محمد خير الدين، مصطفى النيسابوري ...)، وهو ما دعا أحد الكتاب الفرنسيين الذين درسوا هذه التجربة إلى وسمها بالعنف النصّي (أو عنف النص)، وذلك للتعبير الدلالي عن المحاولة إياها كما تبدت في شروطها التاريخية العامة.

وقد ارتبطت تجربة اللعبي في فترة لاحقة بظروف الواقع السياسي الذي انخرط فيه في أواخر الستينات، وحاول التعبير عنه بصيغ تعبوية احتفلت برموز «النضال» و «الثورة» ؟ «المقاومة» و «الاستشهاد» ... ونشر في ذلك أكثر من ديوان.

ويمكن القول بأن تجربته في الديوان هذا (جُمّاع التمزقات) تنتقل، في مختلف القصائد المجموعة بين دفتيه، إلى مستوى أرحب في التعبير عن قضايا ترتبط بالذات والوجود، وتكمن خلفية هذا التعبير في كثير من التيمات التي تتوارد في الديوان (المعاناة، السجن، المرأة ...) وتشكل، بالمثل، عالمه التخيلي المتدفق. ويتميز هذا الديوان، في معظم قصائده أيضا، بوجود «بنيات» حكائية متعالقة تحكم الأداء (اللغة والبناء (التركيب)، بل وتضفي على بعض القصائد طابع الانتظام المنطقي إلا فيما ندر، بحيث يميل الشاعر إلى ابتداع عوالم تستمد شعريتها من التأمل والاسترجاع.

(*) Tous les dechirements A. LAÂBI,

éd. Messidon, 1990, 147 p. coll. poésie.

كما يشعر القارىء لهذا الديوان بحمولة من التضمين تستقي مرجعيتها من نصوص أو فضاءات حاضرة ـــ غائبة، تشكل بهذا المعنى تجربة معاناة وجودية حررت شعر اللعبي من بعض ملفوظاته الجامدة التي كثيرا ما كانت تبدو من آثار الصنعة أو الاجهاد، وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن بعض استعاراته النمطية المكرسة، من قبل، بفعل الانشداد إلى مغامرة التجريب اللغوي الذي بدأه الشاعر في مستهل حياته الأدبية في علاقة مباشرة باللغة الفرنسية كما أسلفنا القول.

على أن عبد اللطيف اللعبي، حتى في هذا الديوان، لم يتخلص بعد من «نزوعه» الخطابي الذي كان من قبل مكونا رئيسيا من مكونات عالمه الشعري، ويتردد هذا النزوع في كثير من القصائد باستيحاء رموز بشرية أو «تراثية» وأحيانا بالمناخات التي يمتح منها.

محمد بنيس

الشعر العربي الحديث / بنياته وإبدالاتها
(1 ـــ التقليدية)

دار توبقال للنشر، ط 1 الدار البيضاء 1989، (269 ص)

نجيب العوفي

«التقليدية»، هو عنوان القسم الأول من الدراسة المستفيضة التي أنجزها الأستاذ محمد بنيس، والتي تشتمل، إضافةً إلى القسم الأول، على قسم ثانٍ خاص بـ «الرومانسية» وقسم ثالث خاص بـ «الشعر العربي المعاصر». والدراسة في الأصل، أطروحة جامعية تقدم بها الباحث للحصول على دكتوراه الدولة في الآداب، ودافع عنها في 17 أكتوبر 1988. وقد سبق للباحث، قبيل سنوات، أن تقدم برسالة جامعية مماثلة وطيبة الذكر حول (ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب / مقاربة بنيوية تكوينية)، للحصول على دكتوراه السلك الثالث. ولعل هذا النشاط العلمي الدؤوب من بعض «أفضال» الشهادة الجامعية، كما أنه أيضا «شهادة» علميةترفع من قيمة الشهادة الجامعية، التي بدأت أسهمها في التدنّي عبر السنوات الأخيرة.

وكتاب (الشعر العربي الحديث / بنياته وإبدالاتها) بأقسامه الثلاثة، يستكمل ويطور، بلاشك، مشروعا طموحا وجادا، استهلّه الباحث ودشّنه بظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، وهو هنا يوسّع من قضائه وأسئلته، زمانا ومكانا، ليشمل ظاهرة الشعر العربي الحديث برمّتها، منذ «النهضة» إل الآن، ومن «المركز» إلى «المحيط»، أي من المشرق إلى المغرب. هنا تمكن أهمية هذا البحث، وهنا أيضا تكمن صعوبته وخطورته.

يبلغ تعداد الصفحات التي يستغرقها القسم / الكتاب الأول «التقليدية» 269 صفحة من القطع المتوسط. ويشتمل هذا القسم على تمهيد (6 ص.)، ومقدمة نظرية ومنهجية حول الشعر العربي الحديث والشعرية (من ص. 15 إلى ص. 67)، وثلاثة فصول مركزية، الأول منها عبارة عن سياج أولي، يناقش ويسائل فيه الباحث بعض قضايا ومسائل التقليدية، مع التركيز على تصنيف المتن وقراءة عناوينه (من ص. 73 إلى ص. 113)، والثاني يعالج فيه بنية البيت التقليدي وعناصره البنيوية (من ص. 115 إلى ص. 178)، والثالث يعالج فيه الدلالية ودورة الزمن كـ «بنية» مميزة للتقليدية ومهيمنة عليها (من ص. 179 إلى ص. 237). وتنتهي الفصول الثلاثة، كما ينتهي القسم الأول، بخلاصة مركزة (ص. 239 / 240)، وملحقين، أولهما خاص بتعريف الشعراء (من ص. 243 إلى ص. 253)، وثانيهما خاص بالنصوص الشعرية المقروءة (من ص. 255 إلى ص. 269).

والشعراء الذين شكّلوا مادة البحث ومداره، هم على التوالي / محمود سامي البارودي وأحمد شوقي (مصر) ومحمد بن ابراهيم (المغرب) ومحمد مهدي الجواهري (العراق). أما «المتن» المقروء أو النصوص المقروءة، على الأصح فهي أيضا

على التوالي / تذكر الشباب (البارودي) ونكبة دمشق (شوقي) والدمعة الخالدة (ابن ابراهيم) ودجلة الخير (الجواهري).

وجدير بالاشارة هنا، أن «المقاربة» التحليلية للنصوص لم تنطلق وتتسق عمليا، إلا بعد الصفحة المائة. الشيء الذي يجعل الفاعلية النظرية والنهاجية، كدَيْن الباحث دائما، راجحة على الفاعلية «القرائية» والاستقرائية.

والباحث، فيما يبدو، على وعي بهذه المفارقة وعلى استعداد لتبريرها وتزكيتها حيث يقول (وتبعا لذلك أعطينا أولوية التنظير والتحليل لما يميز كل بنية، مدعمين هذا العمل بتنظيرات الشعراء أنفسهم كلما أمكن، وبعودة مسترسلة للمفاهيم والتصورات والفرضيات القديمة والحديثة). ص. 8.

ومع هذا الاقرار الصريح بأولوية التنظير، فإن الباحث يَنْتكثه في موطن آخر، حيث يقول (ومشروع هذه الدراسة ينتمي للدراسات التي تقوم على تحليل نصوص بأكملها وأغلبها طويل). ص. 10

والذي يتبدى عمليا، من خلال هذا القسم، أن الباحث كان «موزّعا» بين الفاعلية التنظيرية والفاعلية التطبيقية، وأن إغراء التنظير أو «غوايته» حسب تعبيره المفضل، كان أقوى وأغوى لديه من إغراء القراءة وغوايتها. ومن ثم يخلص القارىء من هذه القراءة، ولمّا تُنقع «غلّته» بعد.

صحيح أن الباحث يقسم مشروع قراءته، منهجيا، إلى لحظتين، اللحظة الأولى (لها التحليل النصي)، واللحظة الثانية (رحيل في مغامرة التنظير، مع اختلاف التنظير في سابق الأقسام التحليلية ..) ص. 9، لكن التنظير، مع ذلك، يبقى «سيد» اللحظتين. ومن هنا وفرة الاستشهادات والاستدعاءات المرجعية، وهي هذه المرة، لا تمتح من معين الشعرية الغربية فحسب، بل ومن معين الشعرية العربية أيضا، في محاولة لعقد الوفاق المقطوع بينهما، دون أن ينسى الباحث تنبيهنا إلى خطيئة تاريخية ما نفتأ نتحمَّل وزرها، وهي إغفالنا وإلغاؤنا لشعريات ذات سلطة عريقة، كالصينية واليابانية والفارسية والهندية. وهو تنبيه حصيف ودقيق لا محالة، وإثارة لسؤال «غير مفكر فيه» للأسف.

ثمة ملحوظة أساسية أخرى، تتعلق بالتصنيف أو التوصيف الذي قَوْلب، فيه الباحث الشعر العربي الحديث والمعاصر.

التقليدية	دورة الزمن
الرومانسية	المتخيل الشعري
الشعر المعاصر	فضاء الموت.

هذه الملحوظة، نسوقها في مساق التساؤلات التالية /

ما مدى مصداقية وإجرائية هذه البنيات / المهيمنات ؟!

وهل تخصّص وتعيّن بالفعل، طبيعة وهوية هذه المتون الثلاثة، هل يطابق الوصف موصوفه ؟!

أليس ثمة تماوج وتداخل فيما بينها، ضمن المتن الواحد أو حتى ضمن التجربة الواحدة ؟!

.. كثيرة هي الأسئلة التي يمكن أن تُلقى على هذا الكتاب / المشروع، وكثيرة هي الأسئلة التي يلقيها ويستشيرها.

ولا عجب في ذلك، فهو (مسكون بغواية العاصفة ومصاحبتها)، وهو لذلك مكتوب بلغة لا تخلو بدورها من غواية.